UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE MUSEOLOGIA

LUÍZA COBRA LIMA

MUSEOLOGIA NAS RUAS: ENTRE A EFEMERIDADE E A PRESERVAÇÃO DA ARTE URBANA EM FLORIANÓPOLIS

FLORIANÓPOLIS
2025

LUÍZA COBRA LIMA

MUSEOLOGIA NAS RUAS: ENTRE A EFEMERIDADE E A PRESERVAÇÃO DA ARTE URBANA EM FLORIANÓPOLIS

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Orientadora: Profa. Luciana Silveira Cardoso

FLORIANÓPOLIS
2025

Ficha catalográfica para trabalhos acadêmicos

LUÍZA COBRA LIMA

MUSEOLOGIA NAS RUAS: ENTRE A EFEMERIDADE E A PRESERVAÇÃO DA ARTE URBANA

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de bacharel e aprovado em sua forma final pelo Curso de Museologia.

Florianópolis, 03 de dezembro de 2025.

Profa. Karine Lima da Costa
Coordenadora do curso de Museologia

Banca examinadora

Prof. Luciana Silveira Cardoso
Orientadora

Prof. Dr. Gabriel Bueno Almeida
Universidade Federal de Santa Catarina

Mariana Schreiner de Medeiros
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 2025

A quem dividiu comigo a jornada na Museologia, e à minha família, que sempre enxergou em mim o que, às vezes, eu esquecia de ver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Jadna Elizabeth Correa Cobra e João Lima Filho: obrigada por serem meu chão e meu porto seguro. Por cada conversa, cada gesto de cuidado e por acreditarem em mim mesmo quando eu duvidava. Tudo o que construí até aqui tem um pouco do amor e da coragem que vocês me ensinaram. Poder mostrar para vocês onde a dedicação e paciência que vocês deram para mim é uma das coisas que me moveram durante este curso.

Às minhas irmãs, Letícia Cobra Lima e Gabriela Cobra Lima, nossa conexão é de outro mundo, sem vocês nada disso teria sido possível. Obrigada por todas as palavras de carinho, os incentivos e as viagens. Obrigada também por estarem comigo, não importando a distância. Vocês são a minha maior inspiração, e espero poder dar muito orgulho para vocês. Meu jeito de ver o mundo existe por conta de vocês, lindinhas.

Tenho muitos agradecimentos também para meus amigos, que fizeram essa caminhada mais leve, divertida e possível. Além disso, também me aguentaram nos piores e melhores momentos dessa graduação. Então muito obrigada Ricardo Paraíso, Jaqueline Giovanna Damaceno, Maria Esperanza Filomeno Correa, Diego Godoy, Matheu Marx, e todas as pessoas queridas que passaram pela Museologia e deixaram um pedaço de si no meu caminho. Sou grata por cada apoio, cada conversa e cada presença que me ajudou a não desanimar.

Ao Museu de Florianópolis, meu agradecimento especial. Meu estágio ali não foi apenas uma experiência profissional; foi um encontro. A cidade, suas memórias, seus sotaques, suas histórias - tudo isso me atravessou e me fez querer escrever algo que tivesse o cheiro, a textura e o afeto do lugar onde vivo e aprendo.

À minha orientadora, Luciana Silveira Cardoso, agradeço pela paciência, pela escuta e pelo cuidado com o meu processo. À banca, Mariana Schreiner de Medeiros e Prof. Dr. Gabriel Bueno Almeida, agradeço pelas leituras atentas e por contribuírem para que este trabalho crescesse.

Ao meu tio, Paulo Lima, que já não está aqui, mas permanece comigo. Ele me ensinou, com o próprio exemplo, que o estudo transforma, que o conhecimento abre portas e que vale a pena insistir. Carrego esse legado com carinho e saudade.

Também deixo minha gratidão a todas as pessoas que dedicaram um momento de seu tempo para responder à minha pesquisa. Cada contribuição foi essencial para que este trabalho ganhasse forma e profundidade. Agradeço especialmente a Bruno Barbi, Cristiano Lopes, Vitor, Vinicius Flores, Lucas Kais, Augusto Roglio, Luis Trevisani, Alexandre Mil, Jeferson Vieira, Matheus Trindade e Thiago Valdi. Obrigada por compartilharem suas experiências, percepções e por ajudarem a construir este estudo comigo.

E, finalmente, agradeço a mim mesma. Pelas noites em claro, pelas desistências que não aconteceram, pelos medos que enfrentei e por ter continuado mesmo quando parecia difícil demais. Este trabalho também é prova da minha coragem e do meu afeto por aquilo que escolhi construir.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a realização e o subsequente apagamento dos murais de Antonieta de Barros, Cruz e Sousa e Franklin Cascaes em Florianópolis, entendendo essas ações como práticas que afetam a memória coletiva, a representatividade e o direito à presença no espaço público. A partir de abordagem qualitativa, que inclui análise documental, observação urbana e aplicação de questionário com sujeitos ligados à arte de rua, o estudo investiga como o graffiti e outras manifestações visuais atuam como formas de resistência e produção de narrativas contra-hegemônicas. Os resultados indicam que a cidade ainda opera sob políticas marcadas pela repressão e pelo controle simbólico da arte urbana, apesar de avanços pontuais. Também evidenciam que, mesmo efêmeros, os murais possuem forte impacto social ao afirmar identidades historicamente marginalizadas. A pesquisa demonstra que a Museologia tem papel fundamental no registro, interpretação e mediação dessas expressões, contribuindo para ampliar debates sobre patrimônio, memória e direitos culturais. Assim, o estudo reforça a necessidade de políticas mais inclusivas que reconheçam a arte urbana como parte constitutiva das dinâmicas culturais e das disputas de sentido no espaço urbano.

Palavras-chave: arte urbana; graffiti; efemeridade; apagamento; memória coletiva; museologia.

ABSTRACT

This research analyzes the painting and subsequent erasure of murals depicting Antonieta de Barros, Cruz e Sousa and Franklin Cascaes in Florianópolis, understanding these actions as practices that affect collective memory, representativity, and the right to presence in the public space. Using a qualitative approach—combining documental analysis, urban observation, and a questionnaire answered by individuals connected to street art—the study investigates how graffiti and other visual manifestations function as forms of resistance and the production of counter-hegemonic narratives. The results indicate that the city still operates under policies marked by repression and the symbolic control of urban art, despite occasional advances. They also reveal that, even in their ephemeral nature, these murals exert strong social impact by affirming historically marginalized identities. The research demonstrates that Museology plays a fundamental role in recording, interpreting, and mediating these expressions, contributing to broader debates on heritage, memory, and cultural rights. Thus, the study reinforces the need for more inclusive policies that recognize urban art as a constitutive part of cultural dynamics and the disputes over meaning within the urban space.

Keywords: street art; graffiti; ephemerality; erasure; museology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dança Hasapiko sendo realizada na frente do Edifício Zappeion, em 3 de março de 1926.....20
Figura 2 - Selo de 1 euro que homenageia a prática do Kalamatianos.....21
Figura 3 - Pintura que ilustra inscrições nas paredes de Pompéia..... 22
Figura 4 - Caricatura de Peregrinus, graffiti criado em Pompéia.....23
Figura 5 - Graffiti ilustrando um duelo entre gladiadores.....24
Figura 6 - Exemplo de pichação feita durante a Ditadura Militar, 1968.....25
Figura 7 - Parede de lambe lambes, em Florianópolis.....26
Figura 8 - Folheto da Semana de Arte Moderna, 1922..... 27
Figura 9 - Cartaz da Semana de Arte Moderna, 1922.....28
Figura 10 – Abaporu de Tarsila de Amaral, completa em 11.01.1928.....29
Figura 11 - Pôster de Henri de Toulouse-Lautrec anunciando o Moulin Rouge, 1891..... 30
Figura 12 - Cuerva de las Manos..... 32
Figura 13 - Obra de Alex Vallauri que mescla os elementos do stencil com o graffiti, 1982.... 33
Figura 14 - Obra intitulada de Girl with Balloon, feita em 2002..... 35
Figura 15 - Graffiti mais antigo de Londres, feito no Canal do Regente.....36
Figura 16 - Algumas das intervenções feitas no graffiti de King Robbo..... 37
Figura 17 - Exemplo de intervenção feita pelos seguidores de Robbo, em uma obra de Banksy..... 37
Figura 18 - Obra refeita por Banksy, em homenagem a King Robbo.....38
Figura 19 - Foto de Franklin Cascaes..... 42
Figura 20 - Boitatá Hipópode - nanquim sobre papel - 45,2 x 32,0cm - 23/10/1962..... 44
Figura 21 - Boitatá Incandescente feito por Laércio Luiz..... 46
Figura 22 - Mural Franklin Cascaes.....47
Figura 23 - Sem Título, grafite sobre papel, 66,0 x 96,2cm.....48
Figura 24 - Mulher trabalhando na urdideira, gesso policromado..... 48
Figura 25 - Cruz e Sousa aos 20 anos..... 50
Figura 26 - Busto de Cruz e Sousa na Praça XV de Novembro.....51
Figura 27 - Palácio Cruz e Sousa.....52
Figura 28 - Mural Cruz e Sousa.....54
Figura 29 - Antonieta no quintal de sua casa..... 55
Figura 30 – Crônica de Antonieta de Barros no periódico Folha Acadêmica, edição 00005... 57
Figura 31 - Antonieta de Barros entre os demais deputados estaduais em atividade em 1935.. 59
Figura 22 - Túnel Antonieta de Barros.....60
Figura 33 - Mural Antonieta de Barros, feito em 2019.....62
Figura 34 - Material educativo tátil que ilustra o antigo mural de Antonieta de Barros. Museu Histórico de Santa Catarina, 5 de agosto de 2025.....67
Figura 35 - Material educativo tátil que ilustra o antigo mural de Cruz e Sousa. Museu Histórico de Santa Catarina, 5 de agosto de 2025.....68
Figura 36 - Painel em homenagem a Antonieta de Barros sendo apagado, no dia 29 de março de 2024.....69
Figura 37 - Mural em homenagem a Cruz e Sousa sendo apagado.....70
Figura 38 - Mural Antonieta de Barros sendo repintado.....71
Figura 39 - Mural de Franklin Cascaes sendo projetado.....72
Figura 40 - Comparativo dos murais de Franklin Cascaes.....73

Figura 41 - Comparativo dos murais de Antonieta de Barros.....74
Figura 42 - Gráfico ilustrando os dados recuperados na pesquisa “Debates raciais em exposição: as curadorias museológicas a partir da perspectiva étnico-racial”, 2024.....75
Figura 43 - Prefeito João Doria pinta muro com graffiti na antiga Avenida 23 de Maio.....77
Figura 44 - Zeladores iniciam trabalhos no Centro.....78
Figura 45 - Zeladores finalizando seus trabalhos no Centro.....79

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **16**
2 ARTE, ESPAÇO E PERTENCIMENTO **19**
3 FRANKLIN CASCAES, CRUZ E SOUSA E ANTONIETA DE BARROS: A TRAJETÓRIA DOS HOMENAGEADOS **41**
3.1 FRANKLIN CASCAES 41
3.2 CRUZ E SOUSA 48
3.3 ANTONIETA DE BARROS 54
4 APAGAMENTO E NARRATIVAS LOCAIS **62**
5 POLÍTICAS CULTURAIS E A EFEMERIDADE DA ARTE DE RUA **81**
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS **94**
REFERÊNCIAS 97
APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA 129

1 INTRODUÇÃO

A cidade pode ser compreendida como um vasto arquivo em permanente transformação, um organismo vivo que carrega, em suas superfícies, vestígios de disputas, tensões e encontros entre diferentes temporalidades. Como disse o museólogo e arqueólogo Ulpiano Bezerra de Menezes, “a mudança, e não a estabilidade, é o que rege a vida” (MENEZES, 2011), e assim podemos observar os muros, monumentos, praças e fachadas. Essas estruturas contam, para além da materialidade, com significados variados, concentrando a memória coletiva e produzindo visibilidade. Em meio a esse tecido urbano, a arte de rua ocupa um papel particularmente expressivo, pois intervém diretamente na paisagem cotidiana, questionando hierarquias estéticas e tensionando os limites entre o que é legitimado como arte e o que é tratado como ruído, sujeira ou crime.

Desta forma, a *street art* constitui uma alternativa potente de construção de memória, distinta das práticas institucionais tradicionais. Ao se inscrever nos muros da cidade, ela afirma presenças e narrativas que muitas vezes são excluídas dos circuitos oficiais da arte e da história. Como lembra a escritora indiana Arundhati Roy, em seu discurso ao receber o prêmio da Paz de Sydney, em 2004, “na verdade, não existem pessoas ‘sem voz’. Existem apenas pessoas que são deliberadamente silenciadas, ou que se prefere não ouvir” (ROY, 2004). A partir dessa perspectiva, o graffiti e outras manifestações urbanas podem ser compreendidos como estratégias de ruptura com esses silenciamentos estruturais. Sua inscrição visual é, portanto, também uma inscrição política: reivindica o direito de existir, de ser vista e de ser lembrada. Nesse sentido, o espaço urbano torna-se simultaneamente suporte e campo de disputa, onde diferentes grupos sociais lutam não apenas pelo controle das superfícies, mas pelo direito de definir quais histórias, corpos e memórias podem ocupar o espaço público.

É nesse contexto que se insere a problemática central deste trabalho: a realização e o subsequente apagamento dos murais dedicados a Antonieta de Barros (1901–1952), Cruz e Sousa (1861–1898) e Franklin Cascaes (1908–1983) em Florianópolis. Essas obras, situadas em espaços de circulação cotidiana, eram de grande relevância simbólica, pois colocavam em diálogo a cidade com figuras fundamentais da história e cultura catarinense. Seu apagamento, portanto, não apenas eliminou imagens da

superfície urbana, mas representaram uma intervenção direta sobre a memória coletiva, um gesto de silêncio e reorganização das narrativas possíveis.

Antonieta de Barros foi uma mulher negra, educadora, jornalista e a primeira deputada negra do Brasil. Ela é uma figura crucial para compreender o ativismo pela educação, cidadania e democracia no país. Já o poeta negro Cruz e Sousa é um dos nomes mais importantes da literatura simbolista brasileira, cuja vida e obra foram marcadas pelo racismo estrutural. Franklin Joaquim Cascaes, por sua vez, dedicou-se a documentar o imaginário ilhéu, registrando a história oral, lendas, tradições e modos de vida essenciais ao repertório cultural de Florianópolis. Sendo os três nascidos e atuantes em Florianópolis ao longo de sua história, a presença destas figuras em murais na cidade não é mero ornamento, mas um ato de reconhecimento e afirmação simbólica, capaz de provocar identificação, orgulho e reflexão crítica.

Quando esses murais são apagados, seja por intervenção direta do poder público, por decisões administrativas, por reformas urbanas ou por iniciativas privadas, o gesto não pode ser interpretado apenas como uma ação estética ou técnica. Trata-se de um processo que revela dinâmicas de poder, mecanismos de silenciamento e disputas por legitimidade no espaço público. Conforme propõe Michael Pollak (1989), a memória coletiva é sempre objeto de conflitos, seleção e disputa, e o que se escolhe lembrar ou esquecer evidencia não apenas interesses momentâneos, mas estruturas sociais profundas. O apagamento deliberado de obras que representam personagens historicamente marginalizados é, portanto, sintoma de um projeto de cidade que privilegia determinadas narrativas e invisibiliza outras.

No campo dos estudos culturais e da Museologia Crítica, autores como Pierre Bourdieu (1989) apontam que o poder simbólico se manifesta justamente na capacidade de definir o que é considerado arte, cultura ou patrimônio. Esse poder é exercido por instituições, governos, empresas e agentes com capacidade de intervir na paisagem urbana, determinando quais estéticas são desejáveis e quais devem ser eliminadas. Assim, discutir os apagamentos dos murais de Antonieta, Cruz e Sousa e Cascaes implica a análise dos modos através dos quais as políticas urbanas, culturais e patrimoniais operam na prática, revelando tensões entre pertencimento, representação e controle.

A efemeridade da arte urbana ocupa papel central nessa discussão. Frequentemente vista como um traço intrínseco dessas manifestações, a efemeridade é, na verdade, ambígua: ao mesmo tempo em que caracteriza a arte de rua como prática em movimento, sujeita ao tempo, às intempéries e à ação humana, também é usada como justificativa para a falta de políticas de preservação, para a ausência de diálogo com artistas e comunidades, e para o apagamento arbitrário de obras. No entanto, como lembra o catálogo da 36ª Bienal de São Paulo, “a mudança é uma constante da existência humana” (vários autores, p. 192), e interpretar a efemeridade como fragilidade implica ignorar seu potencial político. A transitoriedade não anula o valor simbólico da arte urbana; ao contrário, o intensifica, pois revela a natureza viva, pulsante e negociada da memória coletiva.

Essa concepção dialoga com o pensamento de Hugues de Varine (2013), que define patrimônio como um processo social, um patrimônio vivo, sustentado pelas relações que as comunidades estabelecem com seus bens culturais. Sob essa ótica, o valor de uma obra não está apenas em sua permanência material, mas em sua capacidade de mobilizar afetos, construir narrativas e fortalecer identidades. A arte urbana, mesmo quando efêmera, cumpre exatamente essa função: produz vínculos entre sujeitos e territórios, promove encontros simbólicos e estimula reflexões sobre pertencimento. É justamente por isso que seu apagamento deliberado gera impactos que ultrapassam a esfera estética, atingindo dimensões políticas, culturais e afetivas.

Diante desse panorama, a presente pesquisa tem como propósito investigar como os apagamentos dos murais de Antonieta de Barros, Cruz e Sousa e Franklin Cascaes revelam tensões entre memória, patrimônio e poder no espaço urbano de Florianópolis. Busca-se compreender de que maneira esses apagamentos dialogam com a efemeridade da arte urbana e quais significados emergem dessas práticas quando observadas sob a perspectiva da Museologia social e dos estudos contemporâneos de patrimônio. Além disso, coloca-se em perspectiva os diferentes tipos de manifestações artísticas urbanas, suas peculiaridades e como as mesmas contribuem para o desenvolvimento da nossa sociedade.

Em termos metodológicos, este estudo adota uma abordagem qualitativa, baseada em análise bibliográfica, documental e visual. A pesquisa considera legislações municipais e federais, decretos, políticas públicas e materiais produzidos pela imprensa, além de

registros fotográficos e depoimentos de artistas e habitantes da cidade de Florianópolis. A escolha dessa metodologia se fundamenta na necessidade de compreender o fenômeno não apenas em nível material, mas também simbólico, político e social, articulando diferentes fontes e perspectivas.

Assim se desenha o cenário no qual se situa esse Trabalho de Conclusão de Curso: um contexto marcado por apagamentos que não são acidentais, mas que dialogam com estruturas de exclusão; por práticas artísticas que desafiam lógicas institucionais; e por uma cidade que, como tantas outras, disputa permanentemente as narrativas que deseja preservar ou silenciar. Ao investigar esse processo, este texto se propõe a contribuir para o debate sobre o direito à memória, o papel do patrimônio cultural no presente e as formas pelas quais a Museologia pode atuar como mediadora em conflitos que atravessam a vida urbana contemporânea.

2 ARTE, ESPAÇO E PERTENCIMENTO

Nesta seção, analisaremos o conceito de arte urbana, visto que ele é essencial para o aprofundamento da discussão dos eventos históricos narrados neste trabalho. Em seguida, serão abordadas as distinções entre graffiti, pichação e pixação, cujas diferenças, embora aparentemente pequenas, modificam consideravelmente seus significados e implicações sociais. Por fim, discutiremos as dificuldades encontradas na musealização da arte de rua, considerando sua efemeridade, a dependência do espaço público para sua existência e o fato de que essas obras não são objetos colecionáveis, mas podem ser documentadas e preservadas de maneira indireta, permitindo que seu valor artístico e cultural seja reconhecido mesmo fora do contexto urbano em que foram criadas.

Partindo da definição de arte urbana apresentada pelo Dicionário Priberam, compreendida como o “conjunto das manifestações artísticas visuais desenvolvidas no espaço público, fora do contexto dos espaços artísticos tradicionais” (PRIBERAM, [s.d.], n.p.), estabelece-se uma base conceitual para refletir sobre o que pode ser classificado como arte urbana. Embora não seja possível determinar uma data precisa para sua origem, registros históricos demonstram que manifestações culturais análogas já estavam presentes desde a Roma Antiga.

Nesse sentido, ao observarmos a arte urbana não apenas como prática contemporânea, mas como parte de um processo histórico mais amplo, é possível identificar antecedentes que, ainda que não utilizassem nomenclaturas atuais, já revelavam a apropriação do espaço público como meio de expressão artística. Diversas manifestações culturais, em diferentes épocas e sociedades, demonstram como o ser humano buscou transformar ruas, praças e outros locais de circulação em palcos de convivência e criação. Um dos exemplos pode ser encontrado na Grécia, cuja herança cultural evidencia a importância dessas práticas coletivas para a formação simbólica e social da vida urbana.

Como é dito pelo professor de pós-graduação em Psicologia Clínica da PUC-Campinas, Antonios Terzis, ‘‘num certo sentido, a Grécia é o lar original de todos os filhos da civilização moderna. Ir à Grécia é ir à nossa origem, é descobrir os arquétipos da nossa mente e da nossa cultura’’ (TERZIS, 1997, Vol 14, nº 2, 81-84). Com isso, podemos tirar um momento para refletir sobre algumas práticas culturais que foram desenvolvidas naquele país. Um exemplo destas é a Hasapiko (χασάπικο), ilustrada na Figura 1, uma dança surgida nas ruas de Constantinopla, atual Istambul.

Figura 1 - Dança Hasapiko sendo realizada na frente do Edifício Zappeion, em 3 de março de 1926



Fonte: Frederick C.J. Wiss.

Criada com o intuito de representar batalhas de espada, a Hasapiko era inicialmente executada apenas por homens, mas, com o tempo, expandiu-se para diferentes públicos. O nome Hasapiko deriva do termo *hasapides*, que significa “açougueiros”, e sua execução alterna entre ritmos lentos e rápidos. Outro registro significativo é a Kalamatianos (Καλαματιανός), considerada ainda mais antiga, cujo funcionamento é retratado na Figura 2.

Figura 2 - Selo de 1 euro que homenageia a prática do Kalamatianos



Fonte: Shutterstock

Evidências de sua prática podem ser encontradas em vasos e inscrições da Antiguidade, um exemplo dos quais é A Ilíada, poema escrito por Homero, descrevendo acontecimentos durante o período de cinquenta e um dias da Guerra de Troia, encontrado escrito sobre um pedaço de madeira (o mesmo se encontra nos dias de hoje sob posse do Museu Britânico). A dança está relacionada à cidade de Kalamata, localizada na região da Messênia, no Peloponeso. A mesma era realizada tanto em ambientes privados quanto em espaços públicos, como ruas e praças. Esses exemplos demonstram que, mesmo antes da formalização de técnicas e fundamentos artísticos tal como concebidos na contemporaneidade, já havia o desejo humano de ocupar o espaço público como lugar de sociabilidade, expressão cultural e manifestação artística.

Além disso, quando nos aproximamos de manifestações semelhantes ao graffiti contemporâneo, é possível mencionar os antigos “grafites romanos”. O termo deriva do italiano *graffito* ou *sgraffito*, que significa “arranhado” ou “rabiscado”, e remete a práticas que, hoje, associamos às intervenções urbanas feitas com tinta spray ou lata, resultando em composições coloridas e carregadas de diferentes significados, aspectos que serão aprofundados ao longo do trabalho. No período do Império Romano, esse tipo de inscrição era extremamente comum, especialmente em cidades como Pompéia, onde cerca de 10 mil registros foram preservados graças à erupção do Vesúvio, como é ilustrado na figura 5, onde podemos observar como essas manifestações se inseriam na paisagem urbana. Esses grafites revelam muito sobre o cotidiano daquela sociedade, abrangendo frases, desenhos, poemas e outras formas de expressão, utilizados tanto para comunicar sentimentos e opiniões quanto para marcar presença no espaço urbano.

Figura 3 - Pintura que ilustra inscrições nas paredes de Pompéia



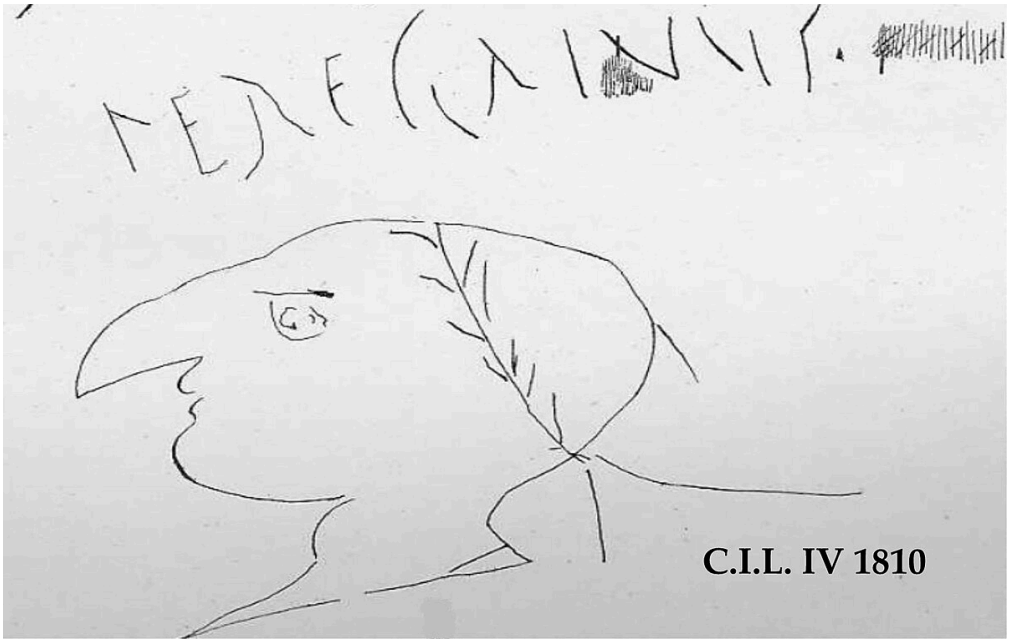
Fonte: Autor não identificado

Outro exemplo é a caricatura de Peregrinus Proteus (Περεγρῖνος Πρωτεύς) (Fig. 4). Ele era um filósofo grego que estudava o movimento intitulado de Cinismo. Por conta de uma falta de documentação, sua vida é mais conhecida a partir de um relato satírico, feito por Lucian de Samosata (Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς), um escritor que tinha por característica o seu tom ácido e polêmico. No relato, intitulado de ‘‘A morte de Peregrinus’’ (Περὶ τῆς Περεγρίνου Τελευτῆς), é possível extrair informações sobre a

origem deste personagem. Peregrinus nasceu em Parium, por volta do ano de 95. D.C, e foi suspeito de matar seu próprio pai. Além disso, por ser uma pessoa com muitas opiniões, Peregrinus ao longo do tempo coletou muitos desentendimentos, e por conta disso se mudava constantemente, vindo a morar na Armênia, Palestina, Síria, Egito e Grécia.

Ao descrever Peregrinus, Luciano deixa evidente seu tom de desdém e sátira. Segundo ele, o filósofo teria explorado a generosidade e a solidariedade cristã para conquistar prestígio, chegando a assumir papéis de destaque dentro da comunidade até ser expulso por comportamentos considerados inadequados. Mais tarde, já inserido no cinismo, Peregrinus manteria sua busca incessante por reconhecimento, culminando em seu gesto final: o suicídio ritual durante os Jogos Olímpicos, quando se lançou em uma pira ardente na tentativa de garantir para si uma fama imortal. Curiosamente, esse desejo de notoriedade ecoa no fato de que, mesmo após sua morte, seu nome permaneceu registrado nas paredes de Pompeia em forma de grafite, uma homenagem que indica como sua figura circulava e despertava interesse, conectando-o diretamente às práticas de expressão popular que hoje reconhecemos como antecessoras do graffiti contemporâneo. Outra manifestação comum eram também os desenhos que ilustravam marcos históricos, como lutas de gladiadores (Fig. 5).

Figura 4 - Caricatura de Peregrinus, graffiti criado em Pompéia



Fonte: Fer.filol

Figura 5 - Graffiti ilustrando um duelo entre gladiadores



Fonte: Azoor Photo/Alamy Stock Photo

Ao longo da história, a relação entre arte e espaço público atravessou diferentes contextos geográficos e socioculturais. Se, na antiguidade, as ruas já eram palco para práticas coletivas de dança e celebração, na contemporaneidade esse vínculo ganha novas dimensões, especialmente no que se convencionou chamar de arte urbana. No Brasil, em particular, essa manifestação adquiriu forte caráter de resistência política e de afirmação identitária, transformando muros, praças e avenidas em suportes de diálogo e contestação social. Assim, o espaço público continua sendo, ao longo dos séculos, um território de criação, expressão e disputa por visibilidade, o que permite compreender como as práticas urbanas locais se inserem em um movimento histórico mais amplo.

Paulo Freire (1968, s/p.) aponta que “não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão”. Essa perspectiva ajuda a compreender por que algumas das primeiras instâncias da arte urbana no país aconteceram nos anos

1960, em reação aos excessos da Ditadura Militar[1] no Brasil, como retratado na Figura 6.

Em um período marcado pela censura e pelo apagamento forçado de múltiplas vozes, escrever nas paredes tornou-se uma forma de romper o silêncio imposto, permitindo que diferentes grupos inscrevessem seus desejos, críticas e reivindicações no espaço público. A pichação consolidou-se, assim, como um recurso de expressão coletiva, motivado tanto pela adrenalina da ação quanto pela urgência de afirmar direitos sociais e políticos. Na década de 1970, surgiram no país as primeiras ocorrências de graffiti, sobretudo na cidade de São Paulo. Reconhecido como uma tipografia da arte moderna, o graffiti se estabeleceu como uma forma de contestação e reflexão social. A prática funciona como um “grito de liberdade em uma sociedade marcada pelo medo e pela falta de poder” segundo o jornal Em Pauta, desenvolvido por estudantes de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas, em 2021, reforçando o papel das ruas como espaços de fala, resistência e construção de subjetividades.

Figura 6 - Exemplo de pichação feita durante a Ditadura Militar, 1968



[1] A Ditadura Militar no Brasil ocorreu entre 1964 e 1985, iniciando-se com o golpe civil-militar de 31 de março de 1964 e encerrando-se com a redemocratização e a posse de um presidente civil em 1985. Durante o período, exerceram a Presidência da República os generais: Humberto de Alencar Castelo Branco (1964–1967), Artur da Costa e Silva (1967–1969), a Junta Militar provisória (1969), Emílio Garrastazu Médici (1969–1974), Ernesto Geisel (1974–1979) e João Baptista Figueiredo (1979–1985).

Fonte: Memórias da Ditadura

Além do graffiti e da pixação, outras práticas integram o campo da arte de rua brasileira. O lambe-lambe consiste na produção de pôsteres artísticos a serem fixados em espaços públicos por meio de uma cola artesanal feita de farinha e água. Essa técnica, de baixo custo, frequentemente apresenta temáticas político-sociais, democratizando o acesso à arte ao inseri-la diretamente no cotidiano urbano. Em Florianópolis, é muito comum ver cartazes colados em ruas e vielas, como o exemplo da Figura 7, que é uma parede de lambe-lambes localizada na Rua Victor Meirelles.

Figura 7 - Parede de lambe lambes, em Florianópolis



Fonte: Registro fotográfico da autora

No artigo Cartazes lambe-lambe: apropriação e significação do/no espaço urbano (Silva, 2017, ANPAP), se afirma que os lambe-lambes contemporâneos têm semelhanças estéticas e políticas com cartazes promocionais do *fin de siècle* europeu. A expressão, que significa “fim do século”, trata do final do século XIX, período caracterizado por sentimentos coletivos contraditórios, como a esperança e o pessimismo por conta da crença de que a modernização levaria à destruição e à

decadência. A emergência do movimento artístico e cultural do Modernismo quebrou com os padrões artísticos e estéticos da época.

No Brasil, esse movimento teve seu estopim durante a Semana de Arte Moderna de 1922, que ocorreu entre os dias 13 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo. Seu material promocional foi criado pelo artista Emiliano Di Cavalcanti (1897–1976), conforme as Figuras 8 e 9. O escritor Mário de Andrade (1893–1945), um dos proponentes desse evento, comentou para seu amigo e colega de profissão Manuel Bandeira (1886–1968) sobre sua descontentação com a situação da literatura brasileira da época. Em uma de suas trocas de correspondências, ele comenta:

> Sei que dizem de mim que imito Cocteau e Papini. Será já um mérito ligar estes dois homens diferentíssimos como grácil lagoa de impetuoso mar. A verdade é que movo como eles as mesmas águas de modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito duma época" (Andrade; Bandeira, 2000, p.62).

Figura 8 - Folheto da Semana de Arte Moderna, 1922



Fonte: Karina Bacci

Figura 9 - Cartaz da Semana de Arte Moderna, 1922



Fonte: Karina Bacci

Meios e estilos artísticos se tornaram menos definitivos e mais porosos. Na música, por exemplo, Guiomar Novaes (1895–1979) misturou canções clássicas e modernas em seus espetáculos. Manuel Bandeira, em seu poema intitulado ‘‘Os Sapos’’, criticou o que era considerado um ‘‘bom poema’’ na época, e o que era arte, trazendo a poesia para mais perto do público, sem textos robustos e com palavras muito difíceis para a população entender. A pintora Tarsila do Amaral (1986–1973) utilizou em suas obras as cores da bandeira do Brasil, um exemplo sendo a obra *Abaporu* (Fig. 10).

Figura 10 - *Abaporu* de Tarsila de Amaral, completa em 11.01.1928



Fonte: Tarsila do Amaral

Neste contexto de mudanças artísticas e culturais significativas, destacamos outro artista que também trabalhou com a arte efêmera e transformadora, desta vez na França: Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901). Durante o final do século XIX, ele produziu cartazes para divulgar espetáculos em cabarés parisienses, como por exemplo o célebre Moulin Rouge (Fig. 11). As obras eram coladas por toda cidade, divulgando os eventos efêmeros e consequentemente integrando a paisagem urbana e estética da cidade. Similarmente aos lambe-lambes contemporâneos, os cartazes de Henri dialogavam com os habitantes da cidade de maneira menos rígida que meios de comunicação tradicionais, valorizando a expressão visual direta e popular. A efemeridade, nesse caso, era parte essencial do processo: o cartaz cumpria sua função de atrair o público por um curto período e, em seguida, desaparecia, mas não sem deixar marcas simbólicas e estéticas no imaginário coletivo. Tal como hoje, esses materiais desafiavam a noção de permanência da arte e ressignificavam o espaço urbano, fazendo da rua um palco de experimentação visual e política.

Figura 11 - Pôster de Henri de Toulouse-Lautrec anunciando o Moulin Rouge, 1891.



Fonte: Art Institute Chicago

O lambe-lambe é uma prática efêmera, cuja existência é constantemente atravessada pela ação do tempo, pelas condições climáticas e pela própria dinâmica da cidade, o que lhe confere um caráter transitório e fragmentado (SILVA, 2015). Essa efemeridade, longe de ser um aspecto negativo, é parte essencial da linguagem, pois reflete a fluidez das relações sociais e o modo como a cidade é vivida e transformada diariamente.

Segundo Nascimento, Souza e Torezani (2017), essa técnica também se afirma como uma forma de comunicação alternativa, que questiona os modelos tradicionais de circulação de imagens e discursos, ao mesmo tempo em que provoca novos olhares sobre os espaços urbanos. Assim, o lambe-lambe reafirma a potência da arte de rua

como prática crítica e acessível, capaz de tensionar as fronteiras entre arte, política e cotidiano.

Seguindo a linha das práticas efêmeras, temos também o stencil, que consiste na criação de uma “máscara” em material resistente como papelão ou plástico, com áreas vazadas que permitem a passagem de tintas, enquanto as áreas não vazadas impedem o depósito do pigmento sobre a superfície escolhida para a aplicação. Conforme explica Sanchez (2019), é uma técnica que permite “economizar muito tempo na reprodução da arte desejada, possibilitando transmiti-la em inúmeros locais em curto período” (SANCHEZ, 2019, p. 45). Por sua praticidade e reprodutibilidade, tornou-se um dos recursos mais utilizados dentro da arte urbana contemporânea, principalmente por artistas que desejam difundir mensagens de forma ágil e em grande escala.

A sua existência pode ser recordada a mais de 60 mil anos atrás. Em uma exploração arqueológica foram encontradas marcas de mãos em um cânion do Río Pinturas, localizado na Argentina (Fig. 12), que evidenciam práticas análogas ao stencil desde o princípio da humanidade. Após uma distância de 20 metros de profundidade e um difícil acesso, é possível visitar as pinturas. O espaço foi, em 1999, declarado Patrimônio Mundial pela UNESCO. Além destas marcas, é possível também encontrar desenhos rupestres, como silhuetas de animais e representações de pessoas. Por conta de um turismo ilegal e irresponsável, o espaço onde estão essas obras podem ser deteriorados. Como aponta Emilse Pizarro, sobre a preservação das cavernas: “sem um estudo prévio e um plano de gestão para uma gruta, a presença humana constante causa alterações no ambiente com um impacto que por vezes é irreversível.’’

Figura 12 - Cuerva de las Manos



Fonte: Mariano Cecowski

Além disso, a técnica possibilita a criação de imagens com forte impacto visual, já que o contraste entre áreas vazadas e preenchidas gera composições marcantes e de fácil reconhecimento pelo público (CAMPOS, 2018). Para além de sua dimensão estética, o stencil também carrega um caráter político, sendo utilizado historicamente em manifestações e protestos sociais por sua capacidade de inserir símbolos e palavras de ordem no espaço público de maneira rápida e estratégica (FERNANDES, 2020). Nesse sentido, sua difusão em diferentes contextos urbanos evidencia como a arte de rua se consolida não apenas como expressão artística, mas também como forma de resistência e comunicação direta com a sociedade.

No Brasil esta técnica se populariza através do trabalho de Alex Vallauri (1949–1987), originalmente de Asmara na Etiópia e que se estabeleceu em São Paulo com sua família aos 16 anos. Em contato com a arte desde cedo, Vallauri começou seus estudos com a xilogravura, realizando a sua primeira exposição individual em 1970, na Associação Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (AAMAM/SP). Em sua trajetória teve muito contato também com o graffiti, sendo considerado também um dos seus precursores. Desta forma, Vallauri passou a mesclar técnicas, inserindo stencils no mundo dos sprays (Fig. 13). Grandes artistas no âmbito do graffiti brasileiro como Celso Gitahy e Ozi, consideram o artista como "o pai de todo o mundo" e " o grande responsável por fazer essa passagem da escrita para a imagem", em entrevista para a Revista Folha de São Paulo (MALDJIAN, MAYRA, 2011).

Figura 13 - Obra de Alex Vallauri que mescla os elementos do stencil com o graffiti, 1982.



Fonte: João Paulo Ribeiro Capobianco

Outras linguagens também são fundamentais para compreender a arte urbana no Brasil, como a batalha de rap e a cultura do hip hop, que se consolidaram nas ruas e periferias. Esses movimentos carregam consigo ideais de resistência, identidade e contestação, sendo hoje reconhecidos como expressões culturais legítimas (SILVA, 2018). Porém, ainda enfrentam um grande estigma dentro da sociedade, e muitos cantores e artistas do meio do rap ainda são estereotipados.

Específico ao contexto urbano brasileiro está o debate acerca das manifestações artísticas chamadas de *pichação* e *pixação*. Apesar de foneticamente idênticas, sua grafia é diferente. Segundo o antropólogo e professor Alexandre Barbosa Pereira, a expressão com “ch” trata de frases e nomes legíveis para a maioria do público, sem símbolos muito estilizados. As *tags* são uma prática correlata à pichação, consistindo em escrever o próprio nome ou apelido, conhecido no meio como *vulgo*. Já a palavra com “x” refere-se a tipografias complexas, que frequentemente são compreendidas apenas pelos seus praticantes. Como observa Pereira (2005), a escolha pelo “x” não é um erro ortográfico, mas uma marca simbólica de diferenciação cultural, própria da cena paulistana.

Tanto a pichação quanto a pixação assumem um caráter radicalmente urbano, com inscrições produzidas em locais de difícil acesso e de forte impacto visual, reforçando sua potência de transgressão e presença. Nesse sentido, como afirma Celso

Mendonça Gitahy (1999, p. 26), “eles são a obra. Suas assinaturas precedem essa obra como se, auto-assinando, o pichador queira dizer ‘Eu existo’. Consequentemente, o pichador não se prende ao artístico, para ele existe só o próprio valor da existência”. Assim, os atos de pichar/pixar ultrapassam o campo estético e tornam-se gestos de afirmação identitária e resistência simbólica. O espaço urbano se transforma, assim, em suporte de visibilidade para sujeitos e narrativas historicamente marginalizados.

O documentário *Pixo* (2009), retrata a vivência do pixador através de conversas sobre as suas motivações, seus aprendizados e visões sobre a estética e identidade contidas nos pixos. Em uma das entrevistas, um jovem comenta: “Eu não sei ler nada, só sei ler pixo” (PIXO, 2009, 37min). Com esta fala, fica evidente uma forma própria de letramento dentro da cultura da pixação, na qual o domínio da leitura e interpretação das inscrições urbanas se sobrepõe à alfabetização convencional. Tal perspectiva coloca em debate a marginalização social e educacional de determinados grupos, mas também reconhece a potência do pixo como linguagem de resistência e identidade coletiva.

Para entendermos a sua existência, precisamos entender o contexto pelo qual as pixações existem. Recebendo influências do movimento punk e metal, o pixo vem ganhando uma maior popularidade desde os anos 1970, sendo visto em viadutos, prédios, latas de lixo, escadas e todo tipo de superfície encontrada nas ruas. Uma das máxima entre os praticantes é a frase, “quem não é visto, não é lembrado”. O pixo existe como uma forma de presença, reafirmando a existência de indivíduos que se sentem invisibilizados no meio social, procurando assim reconhecimento através da sua intervenção em espaços públicos. Para Pereira (2012, p. 134), “a pixação é, antes de tudo, um dispositivo de memória urbana, que inscreve o nome do sujeito na cidade por meio da repetição incessante da marca”. Desse modo, o ato de pixar não é apenas transgressão, mas também uma estratégia de inserção simbólica em uma metrópole que constantemente invisibiliza seus sujeitos periféricos.

Segundo Auden Walter (2022), na comunidade da arte de rua há um “código de respeito” não escrito, que inclui regras como “não pintar sobre o trabalho estabelecido de outro artista”, mesmo em um contexto em que o desafio às normas é parte fundamental da prática. O atropelo, como é chamado pelos praticantes do graffiti e pixação, não é algo bem-visto, já que uma pessoa dedica seu tempo para intervir em

um espaço, e isto deve ser respeitado. Um exemplo que se tornou famoso de atropelo, foi a rivalidade entre Banksy e Robbo.

Banksy é um artista vindo de Bristol, na Inglaterra, que vem ganhando muita atenção devido à obras que conseguiram sair das ruas e ganhar espaço em leilões. Um exemplo de suas obras é a intitulada de Garota com balão (em inglês, Girl with Balloon), a qual foi criada no ano de 2002, e que demonstrava sentimentos de perda, esperança e amor (Fig. 14). King Robbo, de Londres, Inglaterra, foi um dos pioneiros do graffiti, começando seus trabalhos na década de 80 (Fig. 15). Apesar da proximidade geográfica, devido às suas diferentes práticas e objetivos, King Robbo era visto como um artista underground, enquanto Banksy estava tomando conta de locais como museus e galerias.

Figura 14 - Obra intitulada de Girl with Balloon, feita em 2002.



Fonte: Dominic Robinson

As obras de Banksy, feitas em paredes de avenidas, estavam começando a ser preservadas com grandes vidros, ao passo de que o resto das manifestações artísticas na rua eram apagadas e estigmatizadas. Muros e paredes de propriedades privadas estavam sendo vendidas devido ao toque de Banksy ao passo que Robbo já havia se aposentado.

Figura 15 - Graffiti mais antigo de Londres, feito no Canal do Regente.

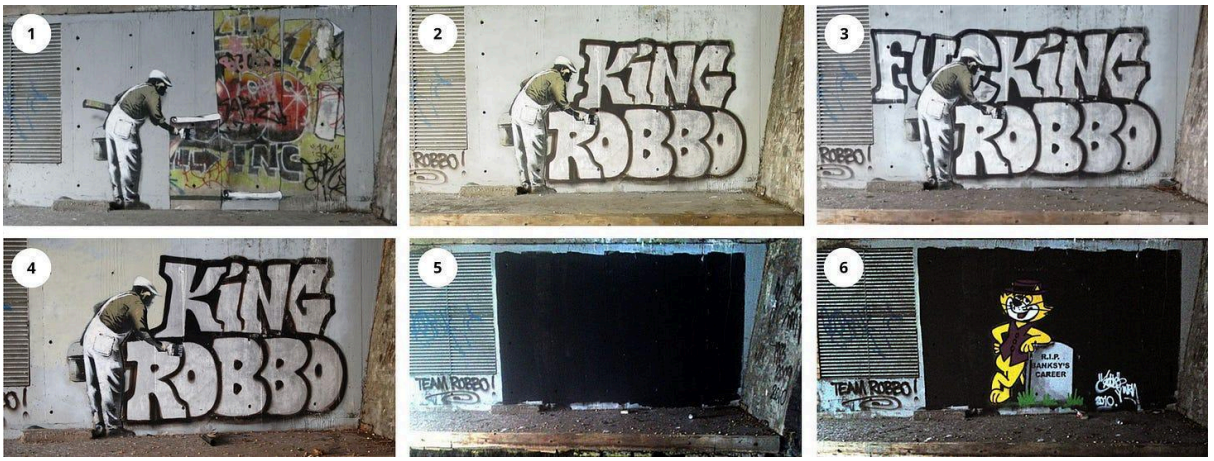


Fonte: King Robbo

Naquele momento, as obras de Robbo em Londres haviam sido apagadas, restando apenas uma, com mais de 25 anos de história, no centro da cidade. Em certo ponto, Robbo deu depoimento para o livro “London Handstyles” afirmando que ele e Banksy já teriam brigado fisicamente, o que Banksy negou. Desde então, o problema apenas cresceu. O último graffiti de Robbo foi apagado pelo artista de Bristol, em desrespeito ao colega, como podemos observar na figura 16.

Desta maneira, Londres foi dividida em dois, o *Team Robbo* e o *Team Banksy*. Os seguidores de Robbo e ele próprio começaram a atropelar as obras de Banksy, sempre assinando ‘‘Team Robbo’’ nas mesmas, sem se importar, caso da figura 17. “A rivalidade entre King Robbo e Banksy simbolizou a tensão dentro da arte urbana: enquanto Robbo representava a cena underground do graffiti, Banksy simbolizava a ascensão da street art ao mundo da arte mainstream” (WALTER, 2022, n.p.).

Figura 16 - Algumas das intervenções feitas no graffiti de King Robbo



Fonte: Emanuel T. De Aquino

Figura 17 - Exemplo de intervenção feita pelos seguidores de Robbo, em uma obra de Banksy.



Fonte: Louis Berk

Em 2011, este caso ganhou atenção da mídia, trazendo os holofotes para o King Robbo, que foi convidado para fazer sua estreia em uma galeria. O mesmo, entretanto, sofreu um acidente que o deixou em coma. Como uma trégua, Banksy refez o graffiti de Robbo que ele tinha apagado, como podemos observar na figura 18. Infelizmente King Robbo não conseguiu recuperar a sua consciência, e veio a falecer em 2014.

Figura 18 - Obra refeita por Banksy, em homenagem a King Robbo



Fonte: Banksy

Encontramos então outro impasse: a marginalização da pixação e a adoração ao graffiti; quais os motivos para que duas manifestações urbanas tão parecidas sofram tamanha diferenciação?

Tanto o graffiti quanto o pixo constituem formas de expressão que dão visibilidade a grupos sociais frequentemente marginalizados e silenciados. Apesar dessa raiz comum, apresentam diferenças marcantes em suas práticas e significados. O graffiti, conforme definido por Armando Téllez, é uma manifestação que, “reprimida desde seu início e mantida sob a forma marginal, incorporou elementos plásticos e conteúdos psicológicos, que foram mantidos na relação com a livre figuração internacional” (TELLEZ, 1988, p. 29). No ato de grafitar, o artista pode optar pelo anonimato ou pelo uso de pseudônimos como forma de autoria, preservando tanto sua identidade quanto sua liberdade criativa. Com o tempo, suas cores e formas passaram a transformar as paisagens urbanas: o que antes era visto como sujeira e vandalismo foi progressivamente ressignificado, sendo apropriado por campanhas publicitárias e pelo mercado cultural. Nesse processo, o graffiti ganhou espaço em galerias de arte e instituições, ainda que muitas vezes esvaziado de seu caráter político original, assumindo um valor mais estético e comercial. Ainda assim, permanece como uma linguagem capaz de comunicar, provocar e transmitir mensagens de forma plural, através de diferentes técnicas e estilos.

Em relação ao pixo, há uma diferenciação significativa em relação ao graffiti, sobretudo no aspecto estético. Em geral, as inscrições são monocromáticas, de execução rápida, com tipografias próprias e muitas vezes de difícil leitura. Mais do que uma questão visual, o pixo traduz a necessidade de expressão, reconhecimento e afirmação identitária. Para Erikson (1972), o sentimento de pertencimento é um aspecto essencial da constituição da identidade juvenil, o que ajuda a compreender como o pixo ocupa cada vez mais espaço nas ruas e vielas brasileiras. Um exemplo emblemático de sua força simbólica foi a intervenção realizada na chamada “Bienal do Vazio”, em 2008, quando diversos pixadores ocuparam o pavilhão da Bienal de São Paulo, questionando diretamente a institucionalização da arte e reivindicando o espaço das ruas como legítimo território de criação.

A separação no tratamento social dado ao graffiti e a pixação revela muito mais sobre os mecanismos de legitimação cultural do que sobre as práticas em si. Embora ambas sejam manifestações urbanas nascidas nas ruas, o graffiti foi gradualmente assimilado pelo mercado da arte e por políticas públicas, sendo ressignificado como forma de embelezamento e revitalização de espaços urbanos. Já a pixação permanece associada ao vandalismo, sujeira e criminalidade, uma vez que sua estética agressiva, monocromática e de difícil leitura não se encaixa nos padrões valorizados pela sociedade e pelas instituições culturais (PEREIRA, 2005; FRANCO, 2009).

Segundo Pereira (2012), a aceitação do graffiti está diretamente ligada ao seu potencial de se adequar às demandas da cidade “espetáculo”, que busca promover imagens positivas e turísticas. A pixação, ao contrário, expõe o conflito: sua potência estética reside na ocupação radical de superfícies e no gesto de risco, produzindo incômodo e tensão. Por sua vez, Franco (2019) argumenta que o graffiti se tornou um “artefato de governabilidade urbana”, enquanto a pixação insiste em manter-se no campo da transgressão, recusando a domesticação institucional. Zoy Anastassakis (2007) complementa esse debate ao afirmar que a institucionalização do graffiti foi resultado de políticas de “arte pública” que buscaram canalizar energias juvenis para projetos estéticos aceitos socialmente. Assim, enquanto o graffiti passou a ser reconhecido como arte e até como “patrimônio”, a pixação continuou a ser vista como um problema urbano a ser combatido. Essa distinção reflete uma disputa de valores: de um lado, a busca por legitimação e visibilidade positiva; de outro, a permanência de uma

linguagem marginal e insurgente que reivindica a cidade como espaço de expressão e protesto.

Portanto, a diferenciação não se explica apenas pela estética, mas sobretudo pelos processos de enquadramento cultural e político que definem o que é considerado arte legítima e o que é descartado como vandalismo. Trata-se, assim, de uma fronteira simbólica construída socialmente, que evidencia as tensões entre centro e periferia, legalidade e ilegalidade, consumo e resistência.

Assim, volta-se para a musealização da arte de rua. Um dos principais desafios para a mesma está em sua natureza efêmera e *site-specific*[2], ou seja, produzida para e a partir do espaço urbano. Além das obras confeccionadas para galerias ou museus, o graffiti, a pixação, o lambe-lambe, stencil e a cultura hip-hop em geral são práticas que carregam em si a experiência do ambiente em que foram criadas, sendo inseparáveis do contexto social, político e arquitetônico que as envolve. Assim, quando retiradas de seu local de origem e transportadas para instituições museais, essas manifestações sofrem um processo de deslocamento que pode descaracterizar seu sentido original.

Além disso, a própria institucionalização da arte de rua suscita debates: de um lado, pode ser vista como uma forma de preservação e valorização cultural; de outro, como um movimento que neutraliza seu caráter contestador e subversivo, submetendo-o às lógicas do mercado e da legitimação oficial. Essas tensões tornam complexa a tarefa dos museus, que precisam pensar estratégias capazes de preservar sem domesticar, documentar sem apagar, e expor sem reduzir a potência crítica dessas expressões urbanas.

Com isso, passamos aos acontecimentos no passado recente de Florianópolis, apresentando três pessoas de extrema importância na sociedade catarinense e no país: Antonieta de Barros, Cruz e Sousa e Franklin Cascaes, inspirações para murais no município.

[2] O termo site-specific refere-se a obras artísticas concebidas especificamente para um determinado local, de modo que sua forma, significado e experiência dependem diretamente das características físicas, históricas, sociais ou simbólicas do espaço em que são instaladas. Diferente de obras transportáveis ou independentes do ambiente, as produções site-specific são inseparáveis do contexto que ocupam, dialogando com a arquitetura, a paisagem, a memória e os usos sociais do lugar.

3 FRANKLIN CASCAES, CRUZ E SOUSA E ANTONIETA DE BARROS: A TRAJETÓRIA DOS HOMENAGEADOS

As vidas e obras de Antonieta de Barros, Cruz e Sousa e Franklin Cascaes, embora separadas pelo tempo e diferentes em escopos e disciplinas, convergem na resistência, na valorização da identidade local e na defesa do conhecimento como instrumento de transformação social. Através da literatura, da arte e da educação, esses três personagens deixaram um legado que ultrapassa gerações, revelando diferentes modos de compreender a realidade, denunciar desigualdades e celebrar as tradições e vozes do povo catarinense. Os murais e seus sujeitos serão discutidos na ordem de execução das obras de arte urbana.

3.1 FRANKLIN CASCAES

Franklin Joaquim Cascaes, retratado na Figura 19, nasceu em 1908 na praia onde conhecida como Itaguaçu. Ela fazia parte do município de São José da Terra Firme, onde hoje é Florianópolis. Filho mais velho de doze irmãos, teve um contato muito próximo com o mar e o campo, gostando desde pequeno por desenhar e usar sua criatividade para imaginar histórias. Sua família possuía propriedades, então Franklin conviveu com diferentes pontos de vista de habitantes da ilha. Estas condições contribuíram para o desenvolvimento do “seu interesse em manter vivo aspectos que este identificava estarem em rápido processo de desaparecimento, ou seja, a cultura popular dos habitantes de Desterro, mais especificamente as comunidades rurais e pesqueiras”, diz o historiador Alan Cristhian Michelmann (MICHELMANN, p. 17, 2015). Com a morte de seu pai, Cascaes se viu em posição de cuidar das propriedades que herdou, através dos conhecimentos obtidos ao longo da vida: “(...) tudo na minha infância eu ajudei a fazer, (...) cordas de cipó cabeçadas para gado, (...) eu aprendi dentro da casa junto com os pais, junto com os empregados (...).” (Cascaes, 1980, p.46).

Desde pequeno, Franklin demonstrava habilidades artísticas, esculpindo pequenos bonecos de argila que extraía dos restos de trabalhos feitos pelos barreiros, moldando-os com seu canivete. Embora tivesse a oportunidade de se tornar alfaiate, não se identificava com a profissão e decidiu dedicar sua vida à arte: “(...) não tinha

vontade de seguir essa profissão, eu queria era ser artista.” (CASCAES, 1980, p. 35-36).

Figura 19 - Foto de Franklin Cascaes



Fonte: Notícias UFSC

Dotado de grande sensibilidade para a escuta, Franklin cultivava o hábito de ouvir diferentes perspectivas, sendo atualmente reconhecido como “(...) pioneiro na escuta respeitosa das histórias, crenças e pressentimentos da população” de Florianópolis (RAIMUNDO; CARUSO, 2025). Os contos e lendas que ouvira ainda na infância tornaram-se parte central de sua trajetória, em sintonia com a reflexão do historiador Edward Palmer Thompson: “A história oral devolve a história às pessoas em suas próprias palavras. E, ao lhes dar um passado, ajuda-as também a caminhar para um futuro construído por elas mesmas.” (THOMPSON, 1998, p. 337).

Esse trabalho de coleta e preservação oral consolidou Cascaes como um verdadeiro guardião da cultura popular da Ilha de Santa Catarina. Mais do que registrar imagens e produzir esculturas, ele se dedicou à prática da história oral, valorizando a fala das pessoas simples e o conhecimento transmitido entre gerações. Ao escutar pescadores, rendeiras, rezadores e moradores das comunidades litorâneas, construiu um acervo

que preserva tanto os mitos e lendas quanto os modos de vida, os gestos cotidianos e as crenças religiosas. Como ele mesmo afirmou:

> À medida que eu fui crescendo senti no amor e no coração que tudo estava gradativamente desaparecendo e que se eu durasse um pouco de anos eu não encontraria mais nada daquilo que eu encontrei na minha mocidade, na minha meninice (Cascaes, 1980, p.13).

Sua fala expressa a urgência de registrar tradições que corriam o risco de se perder com o tempo. Cascaes transformou relatos, muitas vezes marginalizados pela história oficial, em patrimônio artístico e cultural, garantindo que a memória coletiva da Ilha não fosse apagada, mas sim celebrada como parte fundamental da identidade catarinense.

Franklin seguiu carreira acadêmica, se tornando professor substituto de desenho em 1941 na Escola de Aprendizes e Artífices, o atual Instituto Federal de Santa Catarina. Inúmeras mudanças estavam em curso na demografia da Ilha de Santa Catarina, como evidenciado no censo de 1950.

> Santa Catarina apresentou um incremento de sua população total da ordem de 37%, com taxas de crescimento geométrico anual de 3,27%. (...) Para se ter uma idéia, o município de Florianópolis era o terceiro município em termos de população total em 1950, porém, já despontava como a primeira cidade em população urbana (51.115 habitantes) e o maior grau de urbanização (75%) do estado (ALVES, 2006).

O artista e acadêmico começou a perceber as diferenças rápidas que estavam ocorrendo em sua cidade natal, o que impulsionou seu interesse na história e costumes típicos da Ilha. Movido por esse propósito, passou a percorrer, a partir de 1946, a Ilha em sua Kombi, ao lado de sua esposa Elizabeth Pavan Cascaes, colecionando narrativas e experiências para que não fossem esquecidas.

Mesmo com o modesto salário de professor, Franklin continuou suas pesquisas, escutando cada relato com atenção e afeto, transformando-os em desenhos, esculturas e textos. Seus materiais de trabalho eram simples, mas variados: blocos e cadernos de anotações, onde registrava ideias e desenhava sobre temas ligados às tradições locais, utilizando grafite, esferográfica ou nanquim. As obras plásticas que resultaram desta pesquisa contêm um ar misterioso e criativo, como o *Boitatá Hipópode* (Fig. 20).

Figura 20 - Boitatá Hipópode - nanquim sobre papel - 45,2 x 32,0cm - 23/10/1962



Fonte: Franklin Cascaes

Cada saída de campo resultava em uma nova entrada em seus diários, que funcionavam como um verdadeiro catálogo de suas interações e observações, garantindo que nenhum detalhe se perdesse. Ele registrou lendas, mitos, costumes e modos de vida que já começavam a desaparecer, consciente de que sua preservação dependia desse esforço contínuo.

> Eu não faço nada assim de espantalho, de orelhada, ou na orelhada como costumam dizer lá nos galpões. Feito na orelhada não, antes é estudado, rascunhado, pesado e medido, só depois é que, transportado para o papel para ser definitivamente feito' (CASCAES, 1980, p.27).

Um aspecto marcante de sua visão era sua oposição à renomeação da cidade para "Florianópolis" em 1894. Para ele, o nome original de sua fundação em 1673, "Nossa

Senhora do Desterro", frequentemente abreviado para "Desterro", carregava a memória da comunidade, de suas tradições e de sua identidade. O novo nome é uma homenagem feita após o final da Revolução Federalista (1893–1895) ao marechal Floriano Peixoto, militar que reprimiu violentamente os insurgentes. Cascaes não achava justo uma imposição militar reger a sua cidade natal, provocando o esquecimento de suas raízes. Ao preferir "Desterro", ele se colocava em defesa da história da cidade e de sua gente, recusando-se a aderir à narrativa oficial que buscava apagar a memória popular. Essa postura reforça sua condição de guardião das tradições e de crítico atento às perdas culturais que o avanço do tempo e das políticas oficiais impunham sobre a Ilha de Santa Catarina.

Cascaes faleceu em 1983, aos 74 anos, em Florianópolis. Apesar do limitado reconhecimento que recebeu como artista e pesquisador em vida, ele deixou um legado de obras e manuscritos que mantém sua relevância até os dias atuais:

> Seu trabalho resultou em 42 conjuntos temáticos compostos por pequenas esculturas que representam figuras, ferramentas, instrumentos, utensílios e maquetes de engenhos de farinha, rancho de pescadores e outros objetos produzidos com diferentes materiais. Na herança deixada, também ficaram mais de 1500 desenhos, além de centenas de anotações, recortes de jornais e outros documentos. (G1, 2013).

Em seu enterro, todos lamentavam a perda do "último cidadão da Nossa Senhora do Desterro." (O ESTADO, 1984).

Apesar do reconhecimento tardio, Franklin Cascaes é hoje celebrado como uma das figuras centrais da identidade cultural catarinense. Sua obra inspirou diferentes iniciativas artísticas, acadêmicas e políticas que buscam manter viva a sua memória e objetivos. Na capital, por exemplo, o poder público criou em 1987 a Fundação Cultural Franklin Cascaes, responsável por preservar e divulgar sua obra, além de apoiar projetos ligados à cultura popular. A instituição se consolidou como um espaço de referência para a salvaguarda do patrimônio imaterial da cidade. Além disso, em 2010 foi erguida na Universidade Federal de Santa Catarina a obra *Boitatá Incandescente* (Fig. 21), com cerca de 15 metros de altura e pesando quase duas toneladas. Ela foi idealizada e construída pelo escultor Laércio Luiz, com vigas de ferro reaproveitadas da antiga Ponte Hercílio Luz. A escolha da figura do Boitatá reforça o vínculo da obra com

o folclore local, tão presente na produção de Cascaes, juntando arte, memória e identidade cultural em um espaço público universitário.

Figura 21 - Boitatá Incandescente feito por Laércio Luiz



Fonte: Notícias UFSC

Em 2017, Cascaes também foi homenageado com um grande mural no centro de Florianópolis, próximo ao Terminal Urbano Cidade de Florianópolis, realizado pelo artista Thiago Valdi (Fig. 22). A obra, que retrata o pesquisador em traços realistas, dialoga com elementos do imaginário popular da Ilha, como as bruxas e seres fantásticos presentes em suas narrativas. Mais do que um tributo estético, o mural reafirma o papel de Cascaes como guardião da cultura ilhoa e inscreve sua memória no cotidiano urbano, tornando-a acessível aos transeuntes. Assim como o *Boitatá Incandescente*, o mural transforma o espaço público em veículo de valorização cultural, reforçando a permanência de seu legado artístico e intelectual no imaginário da cidade.

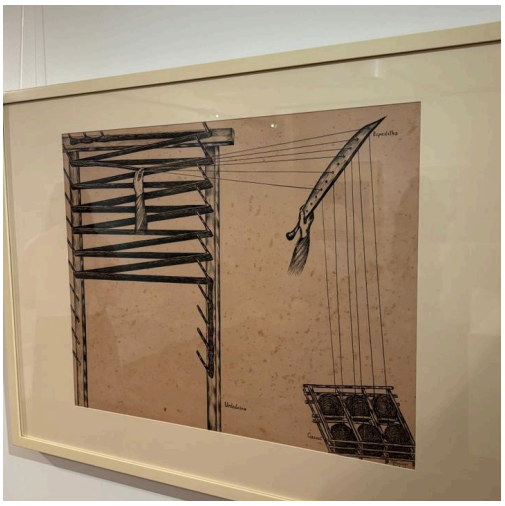
Figura 22 - Mural Franklin Cascaes



Fonte: André Biólogo Floripa

Recentemente, exposição “Cascaes entre linhas” (2025), realizada no MArquE/UFSC, apresentou ao público um conjunto raro de obras de Franklin Cascaes, incluindo desenhos em nanquim, esculturas e um poema inédito recuperado de seus cadernos. A mostra destacou a múltipla atuação do artista como escritor, pesquisador e narrador das tradições da Ilha de Santa Catarina, articulando diferentes linguagens para revelar seu processo criativo e a força da cultura popular. A curadoria também enfatizou o cuidado com a preservação do acervo, exibido por períodos reduzidos devido à fragilidade dos materiais. Como é dito no texto expositivo, “Aqui, o professor de desenho técnico encontra o artista, o observador dos trânsitos culturais e o contador de histórias sobre a Ilha de Santa Catarina” (MICHIELIN, 2025). Obras contidas nesta exposição são retratadas nas Figuras 23 e 24, que tematizam o trabalho na urdideira, tanto em um desenho quanto em uma escultura.

Figura 23 - Sem Título, grafite sobre papel, 66,0 x 96,2cm



Fonte: Franklin Cascaes

Figura 24 - Mulher trabalhando na urdideira, gesso policromado



Fonte: Franklin Cascaes

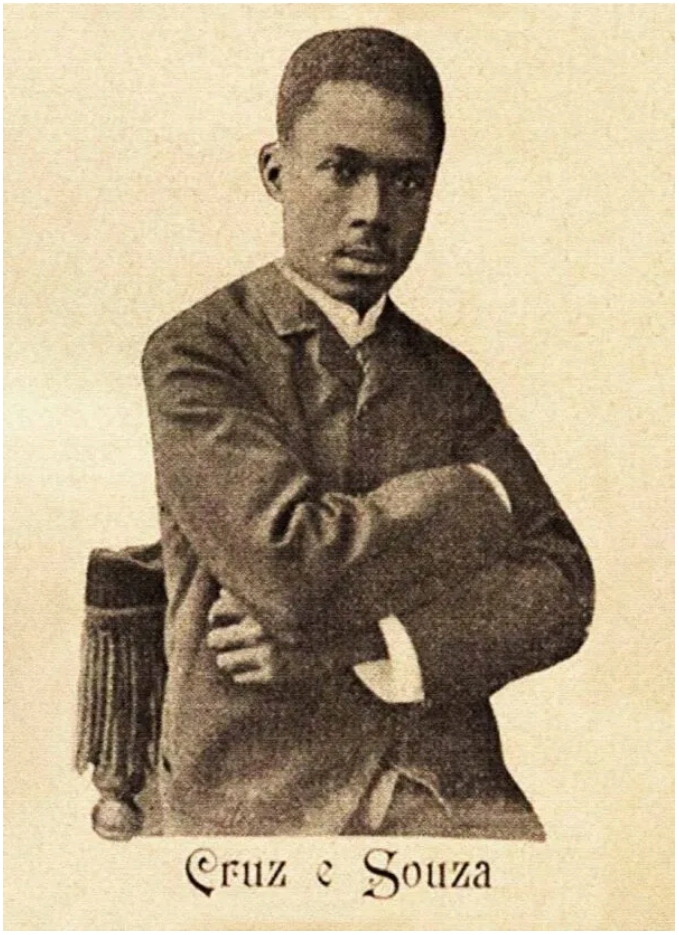
3.2 CRUZ E SOUSA

Filho de pai e mãe escravos alforriados, Guilherme da Cruz e Carolina Eva da Conceição, João da Cruz levou uma vida simples, porém obteve o apoio do ex-mestre de seus pais, Guilherme Xavier de Sousa e sua esposa Clarinda Fagundes Xavier de

Sousa, em sua vida acadêmica. A relação de João com esta família era tão próxima que, mais tarde, João adotou o seu sobrenome, tornando-se João da Cruz e Sousa. Por conta de sua inteligência, destacou-se academicamente, aprendendo francês, latim e grego, além de ter tido aulas de ciências com o alemão Johann Friedrich Theodor Müller, mais conhecido por Fritz Müller, que contribuiu fundamentalmente para a Teoria da Evolução apresentada por Charles Darwin (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2015).

Com 20 anos, em 1881 (Fig. 25), Cruz e Sousa fundou o semanário Colombo, voltado à crítica literária e cultural, com Virgílio Várzea e Santos Lostada. No ano seguinte, ingressou na Companhia Dramática Julieta Santos, o “ponto” teatral, segundo o Portal Literafro (LITERAFRO, 2025). Sua carreira literária refletiu seu engajamento com questões sociais, especialmente a luta abolicionista. Em 1885, publicou sua primeira obra, *Tropos e Fantasias*, porém trabalho mais significativo são os livros *Missal* e *Broquéis*, publicados em 1893, marcando a introdução do simbolismo na literatura brasileira. Essas obras exploram temas como beleza, sofrimento e transcendência. Apesar de sua atuação de destaque, Cruz e Sousa enfrentou dificuldades financeiras e limitado reconhecimento. Ele faleceu em 19 de março de 1898, vítima de tuberculose, aos 36 anos.

Figura 25 - Cruz e Sousa aos 20 anos



Fonte: Portal Primeiros Negros

As dificuldades de ser um escritor negro em uma sociedade profundamente racista atravessa também sua produção poética. No soneto *Escravocratas*, presente na obra *O Livro Derradeiro* (1945), publicado quase cinquenta anos após o seu falecimento, Cruz e Sousa expressa indignação diante da opressão:

> Oh! Trânsfugas do bem que sob o manto régio Manhosos, agachados – bem como um crocodilo,
>
> Viveis sensualmente à luz dum privilégio
>
> Na pose bestial de um cágado tranquilo.
>
> Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas Ardentes do olhar – formando uma vergasta Dos raios mil do sol, das iras dos poetas,
>
> E vibro-vos à espinha – enquanto o grande basta
>
> O basta gigantesco, imenso, extraordinário –

Da branca consciência – o rútilo sacrário

No tímpano do ouvido – audaz me não soar.

Versos como esses revelam não apenas sua sensibilidade artística, mas também o peso da marginalização que enfrentou em Florianópolis. Sua condição de homem negro letrado e abolicionista era vista como afronta à elite local, dificultando sua inserção nos círculos literários, o que o levou a buscar espaço no Rio de Janeiro.

Em homenagem ao poeta, foi inaugurado em 1923 um monumento na Praça XV de Novembro (Fig. 26). A instalação do busto representou uma conquista simbólica da população negra local, especialmente do Centro Cívico e Recreativo José Boiteux, fundado em 1920. Em 2013, os bustos de Cruz e Souza e do historiador José Boiteux, também localizado na Praça XV, foram roubados, sendo recriados posteriormente pelo artista Plínio Verani[3].

Figura 26 - Busto de Cruz e Sousa na Praça XV de Novembro.



Fonte: J Carlos

[3] O mesmo explicou ao Portal ND+ o processo de confecção: “Primeiro, modela-se o busto à mão na plastilina, depois no gesso, borracha, cera, fôrma e finalmente no bronze. Foram de quatro a cinco meses de trabalho para chegar a este resultado final”. As novas obras custaram cerca de R$60 mil à Prefeitura de Florianópolis e seguem expostas na Praça XV, agora em material mais pesado para evitar novos roubos.

Outra homenagem ao poeta foi a denominação do Museu Histórico de Santa Catarina. Construído originalmente em 1785 durante o governo do Brigadeiro José da Silva Paes para abrigar o Palácio do Governo do Estado, o espaço foi oficialmente inaugurado como museu em 2 de março de 1979, por meio da Lei Estadual nº 5.476, de 4 de outubro de 1978 (GUIA FLORIPA, [s.d.]). Após restauração, o museu recebeu oficialmente o nome de Palácio Cruz e Sousa (Fig. 2**7**).

Figura 27 - Palácio Cruz e Sousa



Fonte: Destino Florianópolis

Em 2019, o painel de João da Cruz e Sousa, intitulado *Cisne Negro*, foi idealizada e executada pelo artista plástico Rodrigo Rizo[4] ao longo de cerca de um mês (TREVISOL, 2019). O mural, visto na Figura 28, foi produzido em tons de preto, cinza e branco, com 33 metros de altura e 900 metros quadrados. A obra foi viabilizada pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, com patrocínio da Fundação Cultural Franklin Cascaes e da Prefeitura de Florianópolis.

Em um movimento de valorização do poeta simbolista na capital, Rizo o representou como se estivesse observando o centro da cidade em sua totalidade, espaço que Cruz e Sousa provavelmente frequentou em vida. A presença do cisne negro remete à alcunha atribuída pelo movimento simbolista: alguém aparentemente delicado como um cisne, mas marcado pela cor negra de sua pele e pelo comportamento firme e contestador. Essa escolha reforça o fato de que o poeta nunca se portou de forma

[4] Curador e idealizador do projeto *Street Art Tour Floripa*, graduado em Comunicação Social.

submissa; ao contrário, utilizava sua escolaridade e princípios para transmitir com clareza suas ideias. Segundo Rizo, “Cruz e Sousa é uma personalidade ilustre de Florianópolis que é pouco reconhecida pelas novas gerações. Quando uma obra como essa é feita, coloca em evidência os símbolos que ali estão representados” (Imagem da Ilha, 2019).

Cruz e Sousa possuía grande inteligência: dominava cinco idiomas, incomodava a elite racista da época e atuava ativamente na luta abolicionista. Apesar disso, não conseguiu entrar na Academia Brasileira de Letras devido ao racismo estrutural vigente (NSC TOTAL, 2019). Outro elemento presente no mural é o mar, cujas ondas e horizonte compõem um espaço de contemplação, refletindo a importância dessa paisagem à Ilha de Santa Catarina.

Como destaca Zilma Gesser Nunes, professora do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFSC, a obra possui uma dimensão simbólica para a cidade:

> Colocar Cruz e Sousa em um painel na Praça XV, é dar visibilidade para o poeta de maior expressão da literatura catarinense e um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos. É uma dívida que se paga a Cruz e Sousa, que precisou, em 1889, transferir-se para o Rio de Janeiro, em busca de inserção literária. Homenagem tardia, mas merecida e necessária (TREVISOL, 2019).

Esse reconhecimento tardio evidencia como a arte urbana pode atuar como instrumento de memória coletiva e valorização cultural, trazendo à superfície personagens relegados ao esquecimento. No caso de Cruz e Sousa, um poeta negro em uma sociedade marcada pelo racismo, sua presença monumental no espaço público resgata sua importância literária e questiona as ausências simbólicas na paisagem urbana. Assim, o mural transcende a estética e assume caráter político e pedagógico, aproximando a população de sua história e identidade.

Figura 28 - Mural Cruz e Sousa



Fonte: Victor Moraes

3.3 ANTONIETA DE BARROS

Antonieta de Barros (Fig. 29) foi uma figura marcante na história nacional. Primeira deputada estadual negra e mulher do Brasil, destacou-se como professora, jornalista e escritora, sempre comprometida com a educação e com a luta pela igualdade racial e de gênero. Filha de Catarina e Rodolfo de Barros, fundou o Curso Particular Antonieta de Barros em parceria com sua irmã Leonor de Barros. Voltado à alfabetização, o curso permaneceu ativo até a sua morte, em 1952. Sua trajetória reflete não apenas resistência, mas também um compromisso inabalável com a transformação social por meio do conhecimento.

Antonieta, mulher e negra, sofreu preconceito da sociedade de sua época, de visões conservadoras e racistas, sobre o seu potencial como professora, deputada e escritora. Mesmo com todos estes empecilhos, ela persistiu em sua luta para garantir um espaço social mais justo, através de sua atuação política pautada em igualdade de classe, gênero e raça. Jeruse Romão (2021) explicita o compromisso de Barros com o magistério, que oferecia aulas particulares devido à escassez de concursos públicos na época. Antonieta recebia ameaças apenas por existir, como reporta Romão: “Antonieta sofria ameaças por telefone. Ouvia coisas horríveis. Atendia, e as pessoas mandavam

perguntar à Antonieta se ela queria vender o beiço para fazer feijoada [...].” (Romão, 2021, p. 98).

Figura 29 - Antonieta no quintal de sua casa



Fonte: Livro Antonieta de Barros: professora, escritora, jornalista, primeira deputada catarinense e negra do Brasil, autoria de Jeruse Romão, p. 14

Em 1929, é publicada a primeira crônica de Barros, no jornal Folha Acadêmica, inaugurado em 1923 (Fig. 30). O periódico foi criado como um canal de discussão sobre os problemas do ensino superior da época, sendo gerido pelos alunos dos cursos de especialização do Instituto Politécnico integrantes do Centro Acadêmico Dr. José Boiteux. Após um hiato devido à falta de interesse do seu público leitor, uma nova edição é publicada em 11 de junho de 1929, onde se afirma:

> E, certos do triumpho, entramos na arena, offerecendo as suas columnas a todos quantos queiram escrever sobre o magno problema do ensino superior. Folha Acadêmica será o arauto do proximo

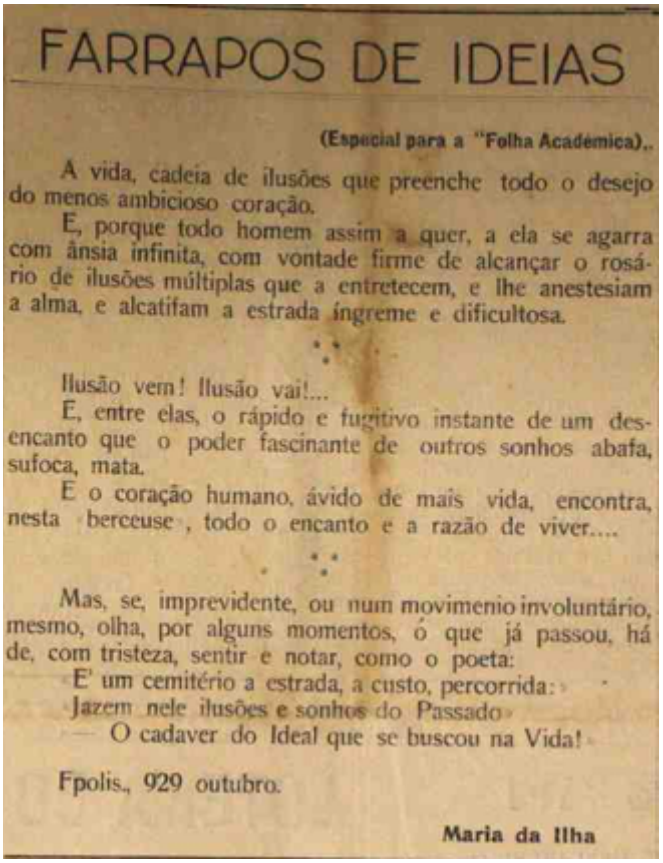
> reconhecimento, pelo Governo Federal, Do Instituto Polytechnico, a casa fundada pelo benemerito catharinense dr. José A. Boiteux.

Assinando a sua primeira crônica com o pseudônimo Maria da Ilha, Antonieta começou a ganhar espaço dentro do mundo da literatura catarinense. Ela participou do Centro Catarinense de Letras, criado com o intuito de opor a Academia de Letras Catharinense, que exibia perspectivas conservadoras e machistas. O farmacêutico e escritor Idelfonso Juvenal (1894–1965) – que em 1924 tornou-se o primeiro homem negro a se graduar em uma instituição de ensino superior do Estado de Santa Catarina (ATOM, 2022) – afirmou no periódico “O Tempo” que “[...] o Centro foi a formidável corrente abolicionista que quebrou os grilhões dessa escravidão do pensamento [...]” (JUVENAL, 1925).

A crônica de Antonieta, intitulada “Farrapos de Ideias” (Fig. 20), está transcrita abaixo:

> A vida, cadeia de ilusões que preenche todo desejo ambicioso coração.
>
> E, porque todo homem assim a quer, a ela se agarra com ânsia infinita, com vontade firme de alcançar o rosário de ilusões múltiplas que a entretecem, e lhe anestesiam a alma, e alcatifam a estrada íngreme e dificultosa.
>
> Ilusão vem! Ilusão vai!...
>
> E, entre elas, o rápido e fugitivo instante de um desencanto que o poder fascinante de outros sonhos abafa, sufoca, mata.
>
> E o coração humano, ávido de mais vida, encontra, nesta berceuse, todo o encanto e a razão de viver...
>
> Mas, se, imprevidente, ou num movimento involuntário, mesmo, olha, por alguns momentos, ó que já passou, há de com tristreza, sentir e notar, como o poeta:
>
> E' um cemitério a estrada, a custo, percorrida:
>
> Jazem nele ilusões e sonhos do Passado
>
> O cadaver do Ideal que se buscou na Vida!
>
> Fpolis, 929 outubro
>
> Maria da Ilha

Figura 30 – Crônica de Antonieta de Barros no periódico Folha Acadêmica, edição 00005



FARRAPOS DE IDEIAS

(Especial para a "Folha Acadêmica)..

A vida, cadeia de ilusões que preenche todo o desejo do menos ambicioso coração.

E, porque todo homem assim a quer, a ela se agarra com ânsia infinita, com vontade firme de alcançar o rosário de ilusões múltiplas que a entretecem, e lhe anestesiam a alma, e alcatifam a estrada íngreme e dificultosa.

* * *

Ilusão vem! Ilusão vai!...

E, entre elas, o rápido e fugitivo instante de um desencanto que o poder fascinante de outros sonhos abafa, sufoca, mata.

E o coração humano, ávido de mais vida, encontra, nesta berceuse, todo o encanto e a razão de viver....

* * *

Mas, se, imprevidente, ou num movimenio involuntário, mesmo, olha, por alguns momentos, ó que já passou, há de, com tristeza, sentir e notar, como o poeta:

E' um cemitério a estrada, a custo, percorrida:
Jazem nele ilusões e sonhos do Passado
— O cadaver do Ideal que se buscou na Vida!

Fpolis., 929 outubro.

Maria da Ilha

Fonte: Folha Acadêmica, 16 de outubro de 1929

O texto revela a reflexão de Antonieta de Barros sobre a vida como um percurso marcado por ilusões, desencantos e permanentes tentativas de superação. Ao caracterizar a existência como um “rosário de ilusões múltiplas”, Antonieta apresenta uma visão crítica sobre a transitoriedade dos ideais humanos e a fragilidade das expectativas diante das adversidades. Essa percepção pode ser relacionada à sua própria trajetória enquanto mulher negra, professora e parlamentar em uma sociedade estruturada por desigualdades de raça e gênero. Como observa Bell Hooks (1995), a escrita de mulheres negras frequentemente entrelaça experiência pessoal e crítica social, o que se evidencia também na obra de Antonieta. Nesse sentido, a crônica se aproxima da concepção de Conceição Evaristo (2005) acerca da *escrevivência*, em que a narrativa literária é atravessada pelas marcas da coletividade negra e feminina.

Se, por um lado, o texto demonstra o desencanto diante da efemeridade dos sonhos, por outro, Antonieta não se deixou paralisar por esse quadro: ao contrário, transformou a educação em instrumento de resistência e emancipação. Assim, o texto não apenas

reflete um sentimento existencial, mas também explicita a consciência da luta social necessária para que a vida ultrapasse a condição de “cemitério de ilusões” e se converta em espaço de transformação coletiva, dialogando com a ideia de que, como lembra Sueli Carneiro (2003), a luta contra o racismo e o sexismo exige a ocupação dos espaços de poder e produção simbólica.

Antonieta continuou forte no exercício de sua profissão, além de propor debates urgentes à sua época, que infelizmente passavam despercebidos devido a falta de desejo pelo público maior de engajá-los. Surya Aaronovich Pombo de Barros, em seu artigo “Para conhecer Antonieta de Barros”, afirma que*:* “ela defendia temas ainda urgentes, como concurso público para magistério e cargo de direção de escolas; relevância da educação de adultos; necessidade de organização da categoria docente; aproximação entre crianças pobres e livros” (BARROS, 2023) Cabe destacar que todas estas lutas ocorriam enquanto o direito ao voto não existia para mulheres, impedindo uma grande parte da sociedade catarinense de ter sua voz ouvida dentro nas esferas políticas, por conta do machismo estrutural.

Antonieta não tinha intenção de parar com sua luta, querendo tornar o mundo um local mais igualitário e justo, empreendendo projetos para que a sociedade valorizasse a educação como instrumento de transformação social: ‘‘Lançamos o nosso apelo. Queríamos a aproximação da classe, quebrar o insulamento em que vive o professor, quer na capital, nas cidades, ou nos rincões extremos do Estado, onde o chama o dever.’’ (BARROS, 2016, p.135). O direito para o voto feminino só foi instituído nacionalmente em 1932 através do decreto Nº 21.076[5], que regulamentava em todo o país o alistamento eleitoral e as eleições federais, estaduais e municipais.

Além de ser a primeira deputada estadual negra do Brasil, Antonieta foi também a primeira representante negra no poder legislativo na América Latina, segundo Romão (ROMÃO, p. 17, 2023). Ela se candidatou pela primeira vez em 1934, conquistando a vaga de deputada na Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina (ALESC), como suplente do Partido Liberal Catarinense (PLC). Segundo o portal Memória Política de Santa Catarina (MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA, 2025),

[5] Em suas disposições temos a definitiva sobre o alistamento de eleitores, que deveriam ser maiores de 21 anos, excluindo pessoas em situação de rua e analfabetos. Além disso, foram criados tribunais regionais e superiores, e juízes e cartórios eleitorais, além de normas sobre o funcionamento das mesas receptoras, votação, apuração e diplomação dos eleitos, além do já mencionado direito ao voto feminino.

Antonieta foi convocada devido a falta da apresentação do engenheiro agrônomo Leônidas Coelho de Souza para a posse, tendo sua primeira legislatura entre 1935 e 1937. Na Figura 31, nota-se que a mesma destoava então de seus companheiros de profissão.

Figura 31 - Antonieta de Barros entre os demais deputados estaduais em atividade em 1935



Fonte: Livro Perfis Parlamentares: Nereu Ramos.

Subsequentemente, sua carreira política prosperou. Ela ocupava a presidência da Assembleia Legislativa em 19 de julho de 1937, até que o estabelecimento do Estado Novo levou todos os parlamentos do Brasil a serem fechados até o ano de 1945. Com a redemocratização do país no ano de 1945, Antonieta retornou ao cargo de Deputada Estadual, agora pelo Partido Social Democrático (PSD).

A relevância de Antonieta de Barros para o estado de Santa Catarina foi reconhecida em diversas ocasiões. Ela foi homenageada pela ALESC em 1999 e dá nome à Medalha Antonieta de Barros, que reconhece mulheres de destaque em Florianópolis. Em 11 de outubro de 2001, através da Lei Nº 11.935, seu nome foi dado ao primeiro túnel de Florianópolis. Ele faz a ligação entre os bairros da Prainha e Saco dos Limões, e foi realizado pelo então governador do estado Esperidião Amin Helou Filho (Fig. 22). Em 2004, foi criado o Programa Antonieta de Barros (PAB), ação afirmativa da ALESC voltada à inclusão socioprofissional de jovens, hoje coordenado por Mirian Lopes

Pereira. A UDESC também instituiu o Programa Memorial Antonieta de Barros, dedicado à educação para as relações étnico-raciais. Em âmbito nacional, a autora e legisladora teve seu nome inscrito no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria[6], aprovada pelo PL 4.940/2020 e sancionada em 5 de janeiro de 2023.

Figura 32 - Túnel Antonieta de Barros



Fonte: Ricardo Wolffenbüttel

Em 2019, Antonieta recebeu uma homenagem em grande escala: um mural de 32 metros de altura por 9 de largura, criado pelos artistas Thiago Valdi[7], Tuane Ferreira[8] e

[6] Depositado no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, em Brasília, o livro eterniza a memória de brasileiros que contribuíram de forma excepcional para a defesa e construção da nação, conforme previsto pela Lei nº 11.597/2007. Até o momento, apenas 12 mulheres compõem a lista dos 56 nomes registrados, entre elas duas catarinenses: Anita Garibaldi e Antonieta de Barros.

[7] Natural de Florianópolis, Thiago Furtado (Valdi-Valdi) atua na arte urbana desde 2006, criando murais de grande escala com forte inspiração no oceano e na figura feminina, símbolos da força e beleza que atravessam sua poética visual. Utilizando técnicas de spray derivadas do graffiti e da street art, Valdi desenvolve obras de alto rigor técnico espalhadas por diversos pontos da capital catarinense e também por cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Nova Iorque, etc. Foi listado entre os 40 maiores artistas de rua do Brasil pela revista Street Art 360, que em 2017 também destacou uma de suas obras entre os dez melhores grafites do mundo.

[8] Nascida em Laguna (SC), Tuane Ferreira é artista plástica e muralista cuja trajetória é marcada pela vivência em comunidade e pelo compromisso com a transformação social. Seu contato com a arte surgiu cedo, pintando pela primeira vez em uma prancha, e se expandiu por meio de iniciativas como o projeto Cidades Invisíveis, no qual participou e testemunhou o impacto de levar arte, cultura e esporte para territórios periféricos. Sua produção muralista reflete essas experiências, unindo sensibilidade estética e engajamento comunitário.

Gugie[9]. Viabilizado pelo Floripa Conecta, pela Maratona Cultural e pela Construtora Engenho, o painel exaltava sua luta por acesso universal à educação. Para Antonieta, ensinar era um ato de coragem e de fé, como expressou no discurso proferido na promulgação da Lei nº 145, de sua autoria, instituindo o Dia do Professor no estado de Santa Catarina em 1948:

> Educar é ensinar os outros a viver; é iluminar caminhos alheios; é amparar debilitados, transformando-os em fortes; é mostrar as veredas, apontar as escaladas, possibilitando avançar, sem muletas e sem tropeços; é transportar às almas que o Senhor nos confiar, à força insuperável da Fé.

O mural foi realizado em jornadas intensas de 10 a 12 horas de trabalho por dia, durante dez dias, e inaugurado na 15ª Maratona Cultural de Florianópolis. A obra continha a frase “Não basta existir, é preciso encher a vida de colorido do bem”, escrita por Antonieta em um de seus livros, “Farrapos de Ideias” (1931), e combinava três estilos: a volumetria realista dos traços de Thiago Valdi, as cores vibrantes de Gugie e as mandalas de Tuane Ferreira, inspiradas na renda de bilro, tradição cultural da Ilha. Este foi o terceiro grande mural da cidade – posterior aos de Franklin Cascaes e Cruz e Sousa – evocando pertencimento e simbolizando todas as “Marias da Ilha”, pseudônimo de Antonieta (Fig. 33).

[9] Monique Cavalcanti é artista urbana, pesquisadora, ilustradora e muralista de Santa Catarina, reconhecida por suas figuras femininas marcadas por cores suaves e traços fluidos. Sua poética visual aborda delicadeza, força e espiritualidade, ocupando muros e grandes painéis com imagens simbólicas. Com presença crescente em festivais e projetos de arte pública, Gugie destaca-se pela construção de uma estética própria na cena muralista contemporânea.

Figura 33 - Mural Antonieta de Barros, feito em 2019



Fonte: Gugie Cavalcanti

Em suma, os ricos legados de Franklin Cascaes, Cruz e Sousa e Antonieta de Barros seguem vivos nas manifestações artísticas que ocupam o espaço urbano de Florianópolis. No entanto, o apagamento dos murais dedicados a esses ícones, discutido a seguir, suscita interrogações sobre o contexto histórico e cultural que provocou essas perdas e suas implicações simbólicas.

4 APAGAMENTO E NARRATIVAS LOCAIS

Nesta parte, será analisado o processo de apagamento dos murais dedicados a Antonieta de Barros, Cruz e Sousa e Franklin Cascaes, refletindo sobre as dimensões históricas, culturais e simbólicas destes acontecimentos. Essas obras, concebidas como formas de homenagem a figuras centrais da cultura catarinense, ultrapassam a função estética e assumem papel de agentes de memória, configurando-se como

suportes de narrativas que reivindicam visibilidade para identidades e histórias frequentemente marginalizadas.

O apagamento desses murais, portanto, não se restringe a um ato técnico ou administrativo, mas pode ser compreendido como um gesto simbólico que reflete disputas em torno da ocupação do espaço público e da legitimidade das representações visuais que nele circulam. Stuart Hall (1997) argumenta que a representação é um campo de poder e de conflito, no qual as identidades são continuamente negociadas e ressignificadas. Nesse sentido, o desaparecimento dessas obras implica também a exclusão de determinadas vozes do imaginário coletivo, reproduzindo formas sutis de silenciamento e esquecimento social.

Ao observar esse processo como fenômeno político e cultural, recorremos à noção de memória coletiva proposta por Maurice Halbwachs (1990), que versa que a memória é construída socialmente e depende dos quadros de referência que permitem sua manutenção no tempo. Quando os murais são apagados, esses quadros se desfazem, e com eles parte da identidade compartilhada pela comunidade que os produziu e os reconheceu. Por outro lado, o pensamento de Achille Mbembe (2017) sobre necropolítica contribui para compreender o apagamento como uma forma de controle simbólico, que atua sobre o direito à visibilidade e à permanência na esfera pública, selecionando o que pode, ou não, ser lembrado.

Cabe aqui que nos atentemos ao conceito de Museologia Social. A disciplina emerge como uma ferramenta teórica e prática em busca da valorização da vida em sociedade, entendida como vivências, pessoas, olhares e resistência, em contraste com práticas museológicas que centralizam a preservação de objetos. Como observam Mário Chagas e Diana Bogado*:*

> A Museologia Social, há de servir não apenas à preservação de coisas, objetos e artefatos, mas à valorização da vida em sociedade, não à vida orgânica e biológica apenas, mas à vida como relação, como vivência e convivência, como potência não orgânica de vida, como potência de criação e de resistência (CHAGAS; BOGADO, 2017, p. 141).

Assim, tanto a Museologia Social quanto a arte urbana, caracterizada pela transitoriedade e efemeridade contestadora, compartilham a função de resistir às

hegemonias culturais e políticas, promovendo a visibilidade de sujeitos, comunidades, e histórias sistematicamente negligenciados.

A Museologia Social oferece um aporte fundamental para compreender os murais como expressões de memória coletiva e como “documentos do cotidiano”, na perspectiva proposta por Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1998). Ao valorizar práticas curatoriais que emergem das comunidades e que se articulam com seus modos próprios de produzir, manter e transmitir memória, a Museologia Social evidencia que tais manifestações urbanas não são apenas ornamentos da paisagem, mas bens culturais dotados de significados sociais, políticos e afetivos. Assim, considerar murais como elementos de memória viva implica reconhecer seu papel na construção das identidades locais e na disputa por narrativas legitimadas no espaço público.

Dessa forma, o capítulo propõe discutir como esses apagamentos se relacionam com processos históricos de exclusão e com as tensões entre efemeridade e permanência da arte urbana. Para isso, serão utilizadas entrevistas e referências metodológicas baseadas em uma abordagem qualitativa, buscando compreender as percepções e afetos mobilizados por esses acontecimentos. A pesquisa realizada contou com 28 convites enviados, 11 dos quais foram respondidos, garantindo uma amostra que permite explorar diferentes visões sobre a arte urbana em Florianópolis. As perguntas são encontradas no Apêndice A deste trabalho. Os participantes dessa pesquisa foram selecionados por meio de amostragem intencional, priorizando artistas, educadores, produtores culturais e frequentadores ativos de circuitos de arte urbana em Florianópolis. A diversidade de trajetórias e experiências buscou contemplar diferentes relações com os murais, incluindo desde quem produz até quem observa, circula ou atua institucionalmente. Ainda que a amostra seja reduzida, ela possibilita uma leitura qualitativa consistente das percepções sobre o apagamento das obras, evidenciando convergências e tensões internas ao campo. As limitações desse recorte também são reconhecidas, sobretudo no que diz respeito à abrangência geográfica e à representatividade geracional, mas os dados contribuem de forma significativa para compreender como distintos agentes interpretam os efeitos simbólicos desse processo.

Como discutido no primeiro capítulo, as manifestações artísticas urbanas configuram-se como potentes instrumentos de resistência e afirmação identitária, sobretudo para grupos historicamente marginalizados. Elas ocupam o espaço público

como forma de reivindicar visibilidade e expressar experiências que muitas vezes são silenciadas pelas estruturas sociais dominantes. Assim, quando essas expressões são apagadas em favor de paredes vazias, revela-se a persistência de um sistema que nega legitimidade a determinadas vozes e narrativas, reafirmando que, para muitos, ainda não há espaço para serem vistos, ouvidos e reconhecidos na paisagem cotidiana das cidades.

Por estarem inseridas no espaço público, estas manifestações artísticas estão sujeitas a inúmeros fatores que podem modificar sua forma e permanência, sejam condições climáticas, o passar do tempo ou a própria ação humana. Nesse sentido, segundo o professor Kazuo Nakano, “uma arte urbana, especialmente o grafite, está sujeita a ser uma arte transitória, a sofrer transformações, a desaparecer sob a dinâmica da cidade” (NAKANO, 2017). A efemeridade faz parte da sua natureza: mesmo diante das transformações e apagamentos, a arte permanece como tal, adquirindo novos significados e camadas interpretativas a cada mudança que o tempo impõe. Artes urbanas são práticas intrinsicamente dinâmicas e a efemeridade não é necessariamente uma perda, mas parte constitutiva de sua potência. Muitos artistas reafirmam que o ciclo de criação, transformação e desaparecimento integra o processo artístico, abrindo espaço para novas camadas, intervenções e leituras. No entanto, quando o apagamento está associado a políticas seletivas e excludentes, a efemeridade deixa de ser apenas um elemento poético e se converte em instrumento de controle sobre quem pode ocupar e significar a cidade.

A ocupação do espaço urbano através da prática artística gera um território de diálogo e coexistência, onde se somam diferentes vozes, reivindicando presença e reconhecimento. A rua é um espaço de partilha simbólica e resistência, no qual grupos frequentemente invisibilizados encontram meios de expressar suas subjetividades e questionamentos, trazendo ao centro aquilo que muitas vezes é deixado à margem.

Neste contexto, o apagamento pode ser entendido como um processo onde as identidades, narrativas e memórias são desvalorizadas dentro de um contexto social e cultural. Assim, ele atua no campo da representação ao negar a visibilidade e reconhecimento de certos grupos ou expressões culturais. Como aponta Sueli Carneiro (2005), o racismo não se expressa apenas por meio da exclusão material, mas também por uma “lógica de negação da alteridade”, que apaga o outro enquanto sujeito

histórico. Este apagamento se constitui como uma forma de violência cultural e epistêmica, na medida em que busca suprimir sujeitos, narrativas e conhecimentos que desafiam o sistema dominante.

A reflexão de Sueli Carneiro sobre o racismo como processo de negação da alteridade torna-se particularmente significativa quando observada no contexto catarinense, onde a construção de uma identidade historicamente associada à branquitude e à herança europeia tende a invisibilizar presenças e contribuições negras. Nesse cenário, murais que homenageiam figuras como Cruz e Sousa e Antonieta de Barros não apenas reconfiguram a paisagem urbana, mas afirmam trajetórias que desafiam esse imaginário brancocêntrico. A remoção dessas imagens, portanto, não pode ser interpretado apenas como ação administrativa, mas como gesto que repercute simbolicamente na manutenção de um projeto de cidade que privilegia determinadas comunidades e subjetividades em detrimento de outros.

O conceito de dispositivo de racialidade, proposto por Sueli Carneiro, evidencia as estratégias de manutenção das estruturas de poder racial no espaço público e simbólico. Cida Bento (2002) soma a essa ideia com a exposição do consenso silencioso da sociedade atual que transforma o racismo em um problema apenas para as pessoas negras, afirmando, portanto que ele não precisa ser amplamente discutido. Esse pacto leva à autopreservação da branquitude, garantindo a determinados setores e comunidades a manutenção de seus privilégios. Tabus em torno de discussões sobre desigualdades e o racismo perpetra apagamentos, sustentando as hierarquias raciais e normalizando a exclusão.

Nesse sentido, quando murais que representam figuras como Antonieta de Barros, Cruz e Sousa e Franklin Cascaes são apagados, o que está em jogo não é apenas a perda de uma pintura, mas o silenciamento de narrativas que afirmam a identidade e resistência de grupos historicamente marginalizados. Esses apagamentos reatualizam a lógica colonial de exclusão, enquanto sua presença nas ruas representava justamente o contrário: a reocupação simbólica do espaço público por vozes que a história oficial tentou calar.

Materiais educativos táteis produzidos pelo Museu Histórico de Santa Catarina retratam as figuras centrais dos murais dedicados à Antonieta de Barros e Cruz e Sousa (Figs.

34 e 35), reiterando a sua integração beneficial ao meio histórico, cultural e artístico da cidade e valor pedagógico para visitantes do Museu. Voltados para pessoas com baixa visão, os quadros táteis foram produzidos especificamente para mediar o acesso aos murais. Estes são dispositivos de acessibilidade e democratização do patrimônio, evidenciando que tais obras ultrapassam a dimensão visual e alcançam importância social, pedagógica e inclusiva. Ao traduzirem as imagens para outras formas de percepção, eles reconhecem que a arte urbana não pertence apenas à paisagem da cidade, mas também ao campo das políticas de memória e dos direitos culturais, em consonância com as orientações do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM, 2024), que destaca a acessibilidade como dimensão essencial da prática museológica e defende a implementação de estratégias que garantam a participação plena de todos os públicos nas experiências culturais.

Figura 34 - Material educativo tátil que ilustra o antigo mural de Antonieta de Barros. Museu Histórico de Santa Catarina, 5 de agosto de 2025.



Fonte: Luíza Cobra Lima

Figura 35 - Material educativo tátil que ilustra o antigo mural de Cruz e Sousa. Museu Histórico de Santa Catarina, 5 de agosto de 2025.



Fonte: Luíza Cobra Lima

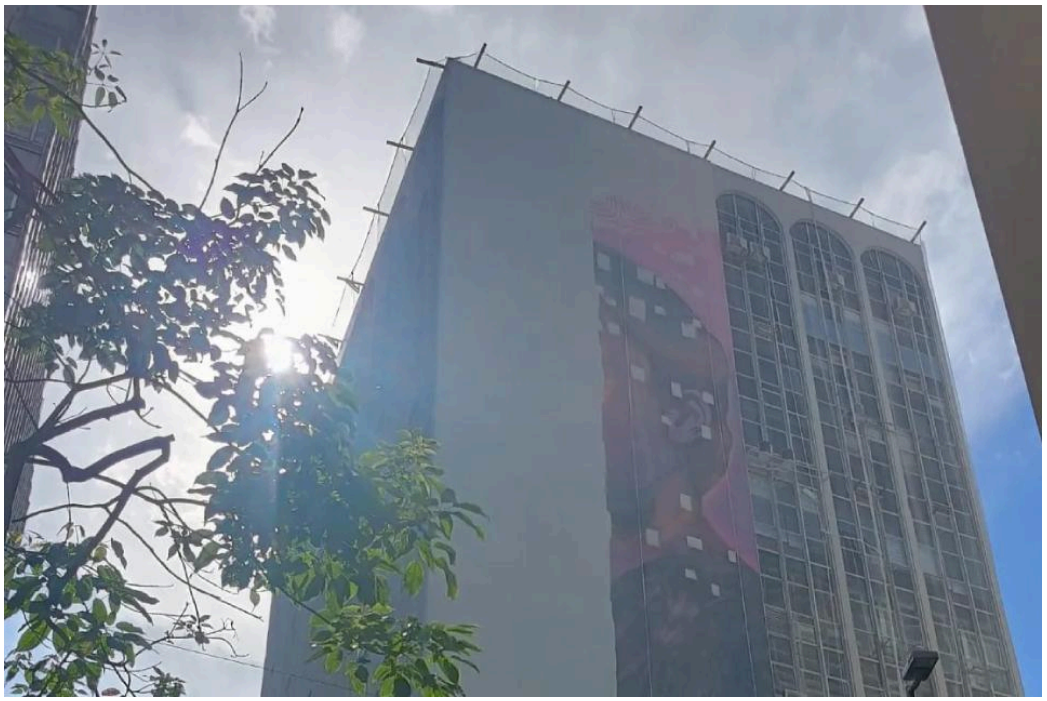
Espaços culturais, para serem verdadeiramente acessíveis, devem garantir que seus serviços, programas e recursos possam ser alcançados, acionados, utilizados e vivenciados por qualquer pessoa, independentemente de suas condições físicas, sensoriais, intelectuais ou comunicacionais. Essa perspectiva compreende a acessibilidade não apenas como adaptação estrutural, mas como um compromisso ético e político com o direito à participação cultural plena. Segundo David Werner, em sua frase: “nada sobre nós, sem nós”, reafirma a centralidade das próprias pessoas com deficiência na construção das políticas e práticas que as afetam.

Assim, pensar acessibilidade implica eliminar barreiras arquitetônicas, comunicacionais e atitudinais, oferecendo materiais em formatos diversos, mediações multissensoriais, recursos táteis, audiodescrição, linguagem simples e tecnologias assistivas, de forma a contemplar diferentes modos de percepção e interação. Ao incorporar essas ações, instituições culturais deixam de tratar a acessibilidade como complemento e passam a integrá-la como parte constitutiva de sua função social, fortalecendo a democratização

do patrimônio, o direito à memória e a participação efetiva de todos na vida cultural, como exemplificado pelos dois materiais desenvolvidos sobre os murais.

Adentramos assim o âmbito da efetivação dos apagamentos dos murais. Tanto o mural de Antonieta de Barros quanto o de Franklin Cascaes foram apagados devido a problemas estruturais nos prédios onde estavam, vide as Figuras 36 e 37. Segundo Thiago Valdi, esse desfecho já era esperado em construções antigas, pois a tinta spray, embora resistente à chuva e ao sol, não suporta infiltrações: “A nossa tinta spray é feita para resistir a chuva e sol, mas quando o problema é dentro para fora, a pintura não resiste”, declarou em entrevista à coluna *Fabio Gadotti* (GADOTTI, 2024). O episódio levantou debates sobre falhas na legislação de incentivo cultural, que permite a captação de recursos apenas para materiais e execução das obras, mas não para a manutenção das paredes que as sustentam. Similarmente, devido a problemas de manutenção do prédio o qual se instalava, como fissuras e infiltrações, a homenagem a Cruz e Sousa teve de ser retirada para a realização de reparos.

Figura 36 - Painel em homenagem a Antonieta de Barros sendo apagado, no dia 29 de março de 2024.



Fonte: Fabio Gadotti

Figura 37 - Mural em homenagem a Cruz e Sousa sendo apagado



Fonte: Lucas Amorelli

Em 2025, após grande mobilização social e com o patrocínio do Sicoob SC-RS, dois dos murais, referente a Antonieta de Barros e Franklin Cascaes, retornaram. Desta vez, sob a assinatura de Thiago Valdi e Monique Cavalcante, os trabalhos não se limitaram a uma restauração, mas apresentaram uma nova leitura das homenagens originais. Mais de 20 pessoas estiveram envolvidas no processo, que demandou 200 horas de trabalho e o uso de mais de 300 litros de tinta, reafirmando o legado de Antonieta como símbolo de resistência e inspiração para novas gerações. Nas Figuras 38 e 39 se observa o seu processo de recriação. Já o mural de Cruz e Sousa permanece apagado até os dias de hoje e não há previsão para sua restauração. Em entrevista ao jornal NSC, o criador do mural, Rodrigo Rizo, comenta:

> Por mais que seja triste ver um trabalho tão importante assim ser apagado eu já estou acostumado. Já tive centenas de outras obras que também eram importantes para mim e que foram apagadas. A efemeridade é parte essencial da arte de rua. Nada dura pra sempre e tudo está sujeito ao desgaste, então era de se esperar que isso fosse acontecer um dia. Agora fica a inspiração e vontade de buscar uma oportunidade para que essa obra seja refeita, pois ela passou a ocupar um lugar de afeto no coração da população que já sente que algo está faltando naquele espaço. Torço para que Cruz e Sousa volte a ocupar novamente e o mais breve possível esse lugar de destaque que tanto merece. (RIZO, 2024)

Figura 38 - Mural Antonieta de Barros sendo repintado



Fonte: Beatriz Macieski

Figura 39 - Mural de Franklin Cascaes sendo projetado



Fonte: Guia Manezinho

Trazendo a discussão da efemeridade à tona, interrogaremos posturas que a Museologia pode ter em lidar com acervos de caráter temporário e efêmero na próxima seção. Estas obras possuem um papel fundamental na construção simbólica e afetiva da cidade, pois ultrapassam o campo estético e se afirmam como instrumentos de memória, reconhecimento e representatividade. O mural de Antonieta de Barros evoca a luta por educação e igualdade de gênero, celebrando a trajetória da primeira mulher negra deputada do Brasil e uma das vozes mais potentes em defesa do acesso à instrução e à emancipação feminina. Já a imagem de Cruz e Sousa, o “Cisne Negro”, traz à tona a discussão sobre raça e estética, reafirmando a presença negra no cânone

literário brasileiro e provocando reflexões sobre o apagamento histórico de intelectuais negros nas narrativas oficiais. Por sua vez, o mural de Franklin Cascaes resgata as raízes da identidade e da cultura popular catarinense, valorizando o imaginário das comunidades tradicionais, suas lendas, modos de vida e expressões artísticas.

Após a repintagem dos murais (Figs. 40 e 41), notam-se alguns aspectos alterados. No mural do Franklin Cascaes, primeiramente, a área que ocupa foi ampliada. Elementos e pessoas presentes na vida de Franklin foram adicionadas na face lateral do prédio vizinho em 2020, na lateral do Edifício Atlas, como o canto *Balanço Bruxólico*, de seu amigo Gelci José Coelho (mais conhecido como Peninha) imagens de sua esposa Elizabeth Pavan Cascaes e é claro, a Kombi que facilitou suas aventuras.

Figura 40 - Comparativo dos murais de Franklin Cascaes



Fonte: Feito pela autora

No mural de Antonieta de Barros, as cores agora possuem mais tons frios e alguns elementos, como a renda de bilro e o mar que se encontrava atrás de Antonieta, não retornaram. Foi incluída uma homenagem à obra literária de Antonieta, através de referência a seu livro, Farrapos de Ideias, na base da composição. A obra é assinada por Gugie Cavalcanti, que contou para o portal ND+ como era importante poder fazer parte mais uma vez desta realização:

> A história dela nos traz essa inspiração de nos sentirmos fortes para seguir nosso caminho, para fazer as coisas que desejamos, para que nós, mulheres, ocupemos mais espaços. Então, ela mesma me aconselhou, de certa forma, a fazer essa pintura ali. Acho isso muito especial. Mudou totalmente a minha vida também. (GUGIE, 2025)

Figura 41 - Comparativo dos murais de Antonieta de Barros



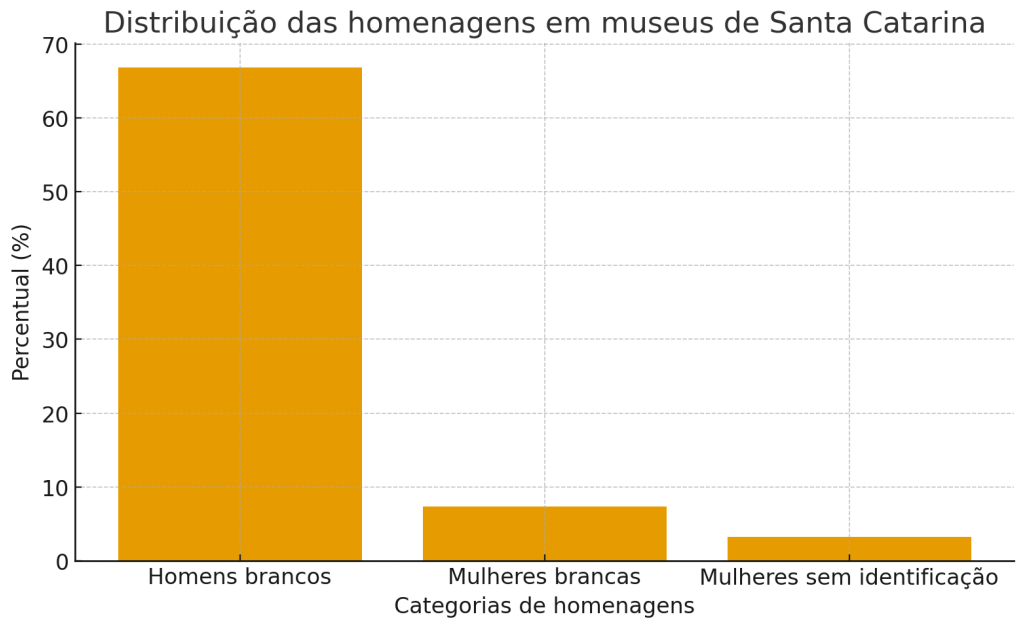
Fonte: Feito pela autora

Cada uma dessas representações, ao ocupar o espaço urbano, atua como um ato de resistência simbólica, reafirmando a pluralidade da memória coletiva e enfatizando que a cidade é também um território de disputas, afetos e pertencimentos.

A análise desses murais dialoga diretamente com os dados obtidos na pesquisa “Debates raciais em exposição: as curadorias museológicas a partir da perspectiva étnico-racial” (2024), que investigou cerca de 300 instituições museológicas em Santa Catarina. O levantamento identificou 276 museus no Estado, revelando predominância de instituições históricas (66,9%) e a expressiva ausência de presença digital, já que 62,3% das instituições não possuem redes sociais. Quanto às homenagens, verificou-se que 66,9% delas são destinadas a homens brancos, enquanto apenas 7,3% contemplam mulheres brancas e 3,2% mulheres sem identificação étnico-racial, sem destaque significativo para pessoas negras ou indígenas (Fig. 42). Esses dados

demonstram como lógicas coloniais e patriarcais ainda estruturam a memória museal catarinense, invisibilizando sujeitos não-brancos e mulheres em suas narrativas oficiais.

Figura 42 - Gráfico ilustrando os dados recuperados na pesquisa “Debates raciais em exposição: as curadorias museológicas a partir da perspectiva étnico-racial”, 2024



Fonte: Feito pela autora

Esse panorama se conecta ao contexto histórico de Santa Catarina, onde a colonização europeia predominou no discurso oficial, apesar da presença fundamental de indígenas, de africanos e seus descendentes na formação social, cultural e econômica do Estado, como formulado por Beatriz Mamigonian em seu livro *Escravização Ilegal no Brasil* (2023). A manutenção de homenagens centradas majoritariamente em famílias e homens brancos evidencia um dispositivo de racialidade, diz Sueli Carneiro (2005), que reitera a valorização da branquitude como identidade local e relega populações negras e indígenas ao papel de “Outro”. Nesse sentido, os murais urbanos de Antonieta de Barros e Cruz e Sousa aparecem como contra-narrativas que rompem com o silenciamento institucionalizado. Se nos museus a memória ainda privilegia figuras brancas, no espaço urbano as artes visuais vêm ocupando o lugar de resistência, oferecendo representatividade a personagens que marcaram a história catarinense, mas foram apagados do imaginário coletivo.

Com isso, passamos à censura das manifestações artísticas de rua, aprofundando o debate sobre os projetos cujo objetivo explícito era o apagamento dessas expressões.

O *Programa São Paulo Cidade Linda*, realizado durante a gestão do ex-governador paulista João Doria, na época prefeito, tinha como propósito “revitalizar áreas degradadas da cidade”, segundo o portal da Prefeitura do Estado de São Paulo (SECRETARIA EXECUTIVA DE COMUNICAÇÃO, 2017). O programa contemplava “serviços de manutenção de logradouros, conservação de galerias e pavimentos, retirada de faixas e cartazes, limpeza de monumentos, recuperação de praças e canteiros, poda de árvores, manutenção de iluminação pública, reparo de sinalização de trânsito, limpeza de pichações, troca de lixeiras e reparo de calçadas.” Dessa forma, constituiu-se como um plano de “limpeza” da cidade no qual a cobertura de pichações e graffitis era tratada como parte do processo de ordenamento visual, eliminando signos considerados “indesejados” da paisagem.

Ao buscar produzir uma cidade visualmente “limpa”, o governo reforçou uma lógica disciplinar de controle do espaço público, próxima àquela discutida por Michel Foucault (1975) em *Vigiar e Punir*: o poder moderno atua menos pela coerção direta e mais por dispositivos de normalização que regulam corpos, condutas e até sensibilidades estéticas. Nesse sentido, a tinta cinza aplicada sobre os muros não operou apenas como solução técnica, mas como instrumento de poder simbólico, apagando cores, narrativas e presenças que produziam outros sentidos para a cidade. Como se observa na Figura 43, o próprio prefeito participou da cobertura de inscrições coloridas na Avenida 23 de Maio, gesto que se apresenta como exemplar e pedagógico, reafirmando um modelo de cidadania baseado na contenção e no silenciamento da expressão urbana.

Figura 43 - Prefeito João Doria pinta muro com graffiti na antiga Avenida 23 de Maio



Fonte: G1 Paula Paiva

A declaração de Doria a seguir: “Estou sugerindo que os pixadores possam se tornar artistas. Se vierem a se tornar artistas terão nosso apoio. Se preferirem ser agressores, terão a força da lei. Não tenho medo de pixador, para ficar bem claro”, explicita essa tentativa de hierarquização e controle da produção estética. Ao estabelecer uma fronteira entre o “artista” legitimado e o “agressor” criminalizado, o discurso governamental define quais formas de expressão merecem ser reconhecidas e quais devem ser punidas. Essa separação ecoa o funcionamento dos dispositivos de poder foucaultianos, que determinam o que é considerado legítimo, belo e civilizado, ao passo que marginalizam o que escapa a essas normas.

Dessa maneira, o programa *Cidade Linda* não apenas apagou graffitis e pixações, mas também reafirmou uma política estética excludente, em que a arte é aceita somente quando se adapta às expectativas institucionais e de mercado. Em resposta a esse silenciamento, os próprios pixadores transformaram a ausência em protesto, escrevendo o nome “Doria” sobre os muros pintados de cinza, gesto que ironiza e subverte a lógica de poder, transformando o apagamento em expressão. Tal ação reafirma o caráter político da arte de rua, que resiste ao controle e insiste em existir como forma legítima de comunicação e de reocupação simbólica dos espaços urbanos.

De forma semelhante ao que ocorreu em São Paulo, a lógica de higienização estética e controle simbólico também ocorre em Florianópolis, por meio de iniciativas como o

projeto *Aliança por Floripa*, lançado recentemente com o discurso de promover a "limpeza" dos muros da cidade. Assim como o *Cidade Linda*, o programa apresenta-se como uma ação de cuidado urbano e revitalização, mas opera dentro de uma narrativa que associa a presença do pixo e do graffiti a sinais de desordem, insegurança e degradação. Essa retórica de embelezamento produz formas de apagamento simbólico, que transforma manifestações populares e periféricas em "sujeira" a ser removida (Fig. 44).

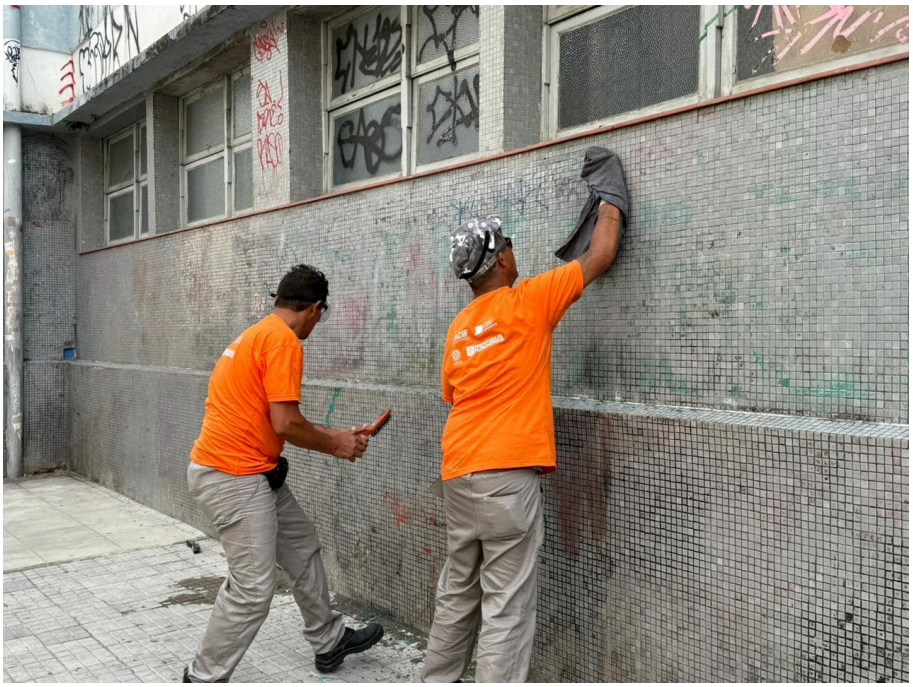
Figura 44 - Zeladores iniciam trabalhos no Centro



Fonte: CDL Florianópolis

Ao analisarmos esse tipo de política à luz do que Foucault (1975) denomina de "microfísica do poder", vemos que tais ações não se limitam à gestão estética da cidade, mas constituem dispositivos disciplinares que moldam comportamentos e definem quem tem o direito de ocupar o espaço público com seu discurso e sua imagem. O ato de "limpar" a cidade converte-se, então, em um gesto político de silenciamento e exclusão, reafirmando fronteiras entre o que é considerado arte legítima e o que é rotulado como vandalismo. Na Figura 45 é possível observar os trabalhadores finalizando a "limpeza" que começaram na Figura 44.

Figura 45 - Zeladores finalizando seus trabalhos no Centro



Fonte: CDL Florianópolis

Nesse sentido, tanto o Programa *Cidade Linda* quanto o *Aliança por Floripa* revelam uma mesma estrutura de poder: uma tentativa de impor um ideal de cidade “ordenada”, “civilizada” e “visual e simbolicamente branca”, apagando os signos que denunciam desigualdades ou expressam identidades subalternizadas. Tais práticas, longe de apenas “embelezar” os espaços urbanos, acabam por reproduzir os mecanismos de invisibilização cultural e racial que há séculos estruturam o imaginário das cidades brasileiras.

Analisando as respostas obtidas na pesquisa, nota-se que as percepções sobre a arte urbana em Florianópolis dialogam diretamente com as discussões de apagamento, representatividade e poder abordadas nesta seção. Entre os 11 participantes que responderam ao questionário, observou-se um olhar atento para os murais e intervenções que retratam figuras históricas e culturais da cidade, reconhecidos como elementos que enriquecem a paisagem urbana. Mesmo entre aqueles que não atuam diretamente com práticas artísticas, a arte de rua foi amplamente percebida como forma de resistência e afirmação cultural, o que reforça seu papel enquanto agente de memória e disputa simbólica no espaço urbano.

As perguntas sobre legitimidade e distinção entre graffiti e pixo evidenciaram um padrão de valorização desigual: enquanto o graffiti é geralmente reconhecido como arte, o pixo ainda é associado à desordem e à degradação da cidade. Essa diferença de percepção reflete as mesmas lógicas de “higienização estética” que orientam políticas como o *Cidade Linda* e o *Aliança por Floripa*, em que certos signos urbanos são aceitos e outros silenciados, contribuindo para a manutenção de uma paisagem visualmente “limpa”, mas social e simbolicamente excludente.

Em relação aos murais de Antonieta de Barros, Cruz e Sousa e Franklin Cascaes, a maioria dos entrevistados demonstrou reconhecer a relevância histórica e cultural dessas obras, mesmo diante de casos de apagamento ou alteração. Tal reconhecimento evidencia que a efemeridade da arte urbana não anula seu impacto simbólico, ao contrário, o próprio desaparecimento dessas imagens torna ainda mais urgente o debate sobre políticas de preservação, valorização e registro das expressões urbanas.

Por fim, as respostas referentes à presença da arte urbana em museus e galerias apontaram uma reflexão crítica: embora o ambiente institucional possa garantir visibilidade e conservação, existe a preocupação de que a arte perca parte de seu caráter contestador e espontâneo ao ser deslocada do espaço público. Essa tensão entre preservação e subversão reforça o caráter dinâmico da arte de rua, constantemente negociando seu lugar entre o efêmero e o institucional.

Dessa maneira, as vozes dos participantes oferecem um retrato sensível das relações entre arte, cidade e poder, confirmando que as políticas públicas e as práticas de censura simbólica incidem diretamente sobre as formas de expressão e de pertencimento urbano, moldando as narrativas visuais e identitárias que compõem o cotidiano de Florianópolis.

Com isso, ao discutirmos o significado do apagamento dessas manifestações artísticas e o que comunicam para a sociedade atual, cabe analisar também a réplica da Museologia para essas questões, como disciplina mediadora dos conflitos explicitados. Na seção a seguir, também coloca-se em pauta as políticas que possuímos em nosso entorno, abrindo espaço para o questionamento de ‘‘quem decide o que é arte?’’, a

patrimonialização e os cuidados para a preservação (e se a preservação é necessária) da *street art*.

Preservar integralmente essas obras é, muitas vezes, inviável; ainda assim, registrá-las, interpretá-las e mediar sua compreensão social constitui um campo possível e necessário. Desse modo, o debate ultrapassa a conservação física dos murais e alcança a reflexão sobre como instituições de memória podem, ou não, contribuir para que essas narrativas permaneçam acessíveis, discutidas e valorizadas.

5 POLÍTICAS CULTURAIS E A EFEMERIDADE DA ARTE DE RUA

Nesta parte, consideramos os desafios relacionados à legislação e às políticas públicas que incidem sobre o graffiti e, de modo mais amplo, as práticas de arte urbana na contemporaneidade. Busca-se problematizar, sobretudo, as disputas simbólicas e institucionais que atravessam esses fazeres, evocando questões centrais como: *quem detém o poder de definir o que é arte?*; de que maneira a Museologia pode atuar enquanto mediadora de conflitos no campo das memórias urbanas; e como se configuram as noções de patrimônio, bem como suas distinções e implicações. Ao abordar esses pontos, são evidenciadas tensões entre produção cultural, ordenamento urbano e políticas de reconhecimento, situando o debate no contexto social e institucional brasileiro.

Para contextualizar as discussões apresentadas neste capítulo, iniciaremos com o conceito de patrimônio, compreendido em suas dimensões individual e coletiva. O patrimônio não se restringe apenas aos bens materiais ou monumentos reconhecidos oficialmente, mas abrange também os valores, memórias e significados atribuídos pelos sujeitos e comunidades aos espaços e manifestações culturais.

Segundo Pierre Nora (1984), a memória coletiva se ancora em “lugares de memória”, sejam eles físicos, simbólicos ou afetivos, pois são nesses espaços que identidades e experiências compartilhadas se condensam e resistem ao esquecimento. Essa noção evidencia que lembrar é um ato social e político, no qual grupos e comunidades reafirmam suas existências e narrativas diante do tempo e das transformações. Néstor García Canclini (1994) complementa essa ideia ao compreender o patrimônio como um

campo de disputa simbólica, no qual diferentes grupos sociais buscam legitimar suas histórias e presenças no espaço público. Desse modo, tanto a memória quanto o patrimônio não são elementos fixos, mas processos de negociação e poder, constantemente recriados conforme os contextos culturais e sociais se transformam. Similarmente, Maria Cecília Londres Fonseca (2001) amplia o conceito para:

> tudo que criamos, valorizamos e queremos preservar: são os monumentos e obras de arte, e também festas, músicas e danças, os folguedos e as comidas, os saberes, fazeres e falares. Tudo enfim que produzimos com as mãos, as ideias e a fantasia (FONSECA, 2001, p. 69-78).

Assim, o patrimônio deixa de ser entendido apenas como herança material e monumental para abarcar também o cotidiano, os afetos e os modos de vida, dimensões que constrõem o tecido simbólico das identidades coletivas. Essa perspectiva é reforçada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que destaca que “durante a sua vida, as pessoas constrõem suas identidades ao se relacionarem umas com as outras em diferentes contextos e situações” (IPHAN, 2012, p. 7).

Assim, torna-se possível distinguir as dimensões individual e coletiva do patrimônio, reconhecendo-as como partes interdependentes de um mesmo processo. O patrimônio individual refere-se àquilo que pertence à esfera íntima: bens, lembranças e saberes que carregam significados pessoais e afetivos. Não necessariamente possui valor econômico, mas expressa vínculos, memórias e experiências compartilhadas, seja em objetos materiais, como fotografias e cartas, ou em práticas imateriais, como o cantar, o cozinhar ou o contar histórias, transmitidos entre gerações.

Já o patrimônio coletivo se estende para um campo mais amplo de identificação social e cultural, reunindo aquilo que uma comunidade reconhece como expressão de sua história e identidade. Como aponta Paulo Cesar Tomaz, em *Patrimônio Cultural: história da arte, colecionismo e museologia no Brasil*,

> Ele possui valor e relevância em um contexto plural, podendo ter importância cultural para a humanidade como um todo, para uma nação em particular ou, mais especificamente, para um grupo étnico ou social, como uma cidade ou mesmo um vilarejo. Configura-se, portanto, uma identidade comum, construída socialmente pelos habitantes de determinada localidade. (TOMAZ, 2023, p. 22)

Além disso, é reforçado pelo IPHAN, em sua cartilha “Patrimônio Cultural e Imaterial”:

> A cultura e a memória são elementos que fazem com que as pessoas se identifiquem umas com as outras, ou seja, reconheçam que têm e partilham vários traços em comum. Nesse sentido, pode-se falar da identidade cultural de um grupo social (IPHAN, 2012, p. 8).

Assim, o patrimônio coletivo emerge como uma construção simbólica e relacional, sustentada por práticas, tradições orais e expressões artísticas que reafirmam o sentimento de pertencimento e a continuidade cultural entre as gerações. Nessa perspectiva, o patrimônio não é algo fixo ou neutro, mas um processo em constante negociação, onde convivem tensões entre memória e esquecimento, visibilidade e apagamento. De acordo com o Inventário Nacional de Referências Culturais (IPHAN, 2000),

> Referências são as edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura. (IPHAN, 2000)

Essa definição amplia a compreensão de patrimônio ao integrá-lo às dinâmicas da vida social e às experiências compartilhadas que conferem sentido e pertencimento às comunidades. É justamente nesse ponto que a reflexão apresentada pela 36ª Bienal de São Paulo encontra ressonância:

> A mudança é uma constante da existência humana e de toda existência. As leis da física afirmam que tudo está em movimento mecânico e quântico. Assim, somos constantemente confrontados com transformações de diversos tipos, que impactam direta ou indiretamente nossos seres e nossas relações com o mundo. No entanto, deparamo-nos de modo frequente com resistências dogmáticas à mudança em nome da tradição, embora etimologicamente haja uma proximidade entre tradição, tradução (tradire) e traição (trahir). (BIENAL, 2025, p.192)

A partir dessa perspectiva, os processos de patrimonialização, frequentemente pautados por ideais de permanência e estabilidade, entram em tensão com práticas culturais que afirmam justamente o efêmero, o transitório e o devir.

Essa reflexão se articula diretamente à arte urbana, especialmente às linguagens como o graffiti, o stencil e o lambe-lambe, que têm na efemeridade parte constitutiva de sua existência e potência. Expostas às intempéries, à ação do tempo, às reformas urbanas e ao constante risco de apagamento, essas obras atualizam a ideia de que a cidade é um organismo em movimento e que a memória nela inscrita é sempre provisória. A efemeridade, longe de ser entendida como perda, constitui elemento fundamental para compreender essas práticas como formas de resistência e inscrição simbólica.

Ao contrário de determinadas tradições que se pretendem estáveis, o graffiti e outras manifestações urbanas revelam que a cultura se faz e se refaz continuamente, exigindo tradução constante e toda tradução implica também risco, deslocamento e até certa “traição” aos sentidos fixos. Assim, obras efêmeras desafiam diretamente a rigidez das normas patrimoniais, evidenciando que preservar não é congelar, mas lidar com um campo vivo de relações, conflitos e transformações contínuas.

Hugues de Varine (2013), por sua vez, propõe o conceito de patrimônio vivo, no qual o valor patrimonial está menos no objeto em si e mais nas relações que as pessoas estabelecem com ele, tornando-se uma expressão da vida comunitária e de suas formas de resistência. Essa perspectiva dialoga diretamente com o que Marcos Flávio R. Gonçalves (2005) aponta ao afirmar que a cultura constitui uma das dimensões fundamentais do desenvolvimento, pois:

> É a dimensão cultural que fortalece, potencializa e pereniza valores culturais, saberes populares, códigos de relacionamento do grupo humano focalizado. Ações concebidas e implementadas com base nesse compromisso tendem a ser mais bem assimiladas pelos beneficiários e contribuem para o fortalecimento de identidades das comunidades. (GONÇALVES, 2005, p. 8).

Dessa forma, tanto Varine quanto Gonçalves reforçam a ideia de que o patrimônio não deve ser compreendido apenas como um conjunto de objetos preservados, mas como processos vivos e participativos, que fortalecem laços sociais, transmitem saberes e impulsionam formas sustentáveis de desenvolvimento local. Assim, os murais de

Antonieta de Barros, Cruz e Sousa e Franklin Cascaes não apenas homenageiam figuras históricas, mas também atuam como instrumentos de inclusão simbólica e cultural, afirmando identidades coletivas e mobilizando a memória como força de resistência e transformação social.

Ao pensarmos o patrimônio e a memória como campos de disputa, é fundamental recorrer às contribuições de Michael Pollak (1989), que entende a memória coletiva como um território em permanente conflito e negociação. Para o autor, a memória não é apenas um conjunto de lembranças compartilhadas, mas um processo social de seleção, esquecimento e poder, no qual certos grupos conseguem impor suas narrativas enquanto outros são silenciados. Pollak (1989, p. 9) observa que “a memória é um fenômeno construído socialmente”, e, portanto, sujeita às hierarquias e às relações de força presentes em cada contexto histórico. Isso significa que aquilo que uma sociedade escolhe lembrar e, sobretudo, o que decide esquecer, revela tanto os valores dominantes quanto os mecanismos de exclusão e resistência que a estruturam.

Essa perspectiva dialoga com as reflexões de Bourdieu (1989) sobre a manipulação simbólica, evidenciando como o poder se manifesta não apenas de forma material ou institucional, mas também na capacidade de definir significados e impor legitimidades. Bourdieu destaca que o campo simbólico composto por linguagens, imagens, representações e valores é um dos principais espaços de exercício do poder, pois nele se decide o que é considerado “cultura legítima”, “arte” ou “patrimônio digno de preservação”. Assim, quando determinados grupos controlam os meios de representação, eles também controlam as formas de percepção e reconhecimento social, perpetuando desigualdades e exclusões.

Articulando entre Pollak e Bourdieu, compreendemos que a memória coletiva é um campo político, onde se travam disputas por visibilidade, pertencimento e autoridade simbólica. Ao relacionarmos os murais retratando Antonieta, Cruz e Sousa e Franklin, nota-se que ao mesmo tempo em que suas imagens afirmam identidades e narrativas marginalizadas, o apagamento dessas obras representa uma tentativa de reinstaurar o silêncio e o controle sobre o que pode ser lembrado no espaço público. Dessa forma, o patrimônio urbano torna-se um espelho das lutas sociais que definem quem tem, ou não, o direito de permanecer na memória coletiva.

O graffiti ocupa um papel central nas discussões sobre memória, patrimônio e disputas simbólicas no espaço urbano. Ele se constitui como uma linguagem artística e política que rompe com a institucionalidade da arte, desafiando os limites entre o que é considerado legítimo, belo ou digno de preservação. Diferente das produções abrigadas em museus e galerias, o graffiti nasce da rua e para a rua. Ele é uma forma de comunicação direta e pública, acessível a todos os olhares, e, por isso mesmo, constantemente vigiada, censurada e apagada.

Nesse sentido, esta prática pode ser entendida como resistência estética e social, pois inscreve no tecido da cidade vozes e presenças que muitas vezes são marginalizadas. Ele materializa o direito à expressão e à visibilidade, transformando muros, vielas e fachadas em suportes para a memória coletiva. Essa dimensão o aproxima do conceito de “patrimônio vivo” proposto por de Varine (2013), já que o valor do graffiti não reside apenas na obra em si, mas nas relações afetivas e comunitárias que se constrõem em torno dela.

Por outro lado, a forma como o graffiti é recebido e tratado pelo poder público enfatiza as disputas simbólicas e de classe que atravessam a paisagem urbana. Em muitos contextos, o graffiti é aceito quando institucionalizado em murais oficiais, festivais patrocinados ou projetos de revitalização, mas é criminalizado quando surge de maneira autônoma, principalmente em periferias ou regiões centrais associadas à “degradação visual”. Essa ambiguidade reflete o que Bourdieu (1989) chama de violência simbólica, um mecanismo pelo qual as hierarquias culturais se impõem de forma sutil, naturalizando desigualdades e definindo o que pode ou não ser reconhecido como arte.

Assim, a valorização seletiva do graffiti opera como uma forma de controle: ao legitimar apenas as produções que se alinham a uma estética “aceitável” ou “decorativa”, o poder público transforma uma prática originalmente transgressora em ferramenta de marketing urbano, esvaziando seu potencial crítico. Esse processo, como visto em programas como o *Cidade Linda* ou o *Aliança por Floripa*, converte o discurso de “revitalização” em política de apagamento simbólico, onde a “limpeza” dos muros implica também o silenciamento das vozes que ocupavam aqueles espaços.

Portanto, o graffiti é mais do que uma intervenção estética: ele é um ato político de reivindicação da cidade, um gesto que afirma o direito de existir, lembrar e pertencer. Ao ser apagado, ele revela a persistência das lógicas de exclusão que tentam moldar o espaço urbano segundo ideais de ordem, brancura e homogeneidade, reafirmando, ao mesmo tempo, a necessidade de reconhecer a arte de rua como parte fundamental do patrimônio cultural contemporâneo.

A reflexão proposta por Rafael Santana Gonçalves de Andrade, no artigo “Da efemeridade da matéria à rigidez das relações”, amplia o debate sobre o papel dos objetos e suas materialidades dentro das práticas museológicas, tensionando a ideia de que o valor patrimonial reside apenas na sua permanência física. O autor observa que, durante o trabalho de campo:

> Foi possível compreender o obi a partir de seu movimento no cosmo, em vez de estancá-lo em um conceito fechado que o encerraria apenas na dimensão da sua matéria rígida, que, ao ser (de)formada-esculpida, daria origem ao que chamamos de objetos, inanimados e sem vida. (ANDRADE, 2023, p. 204).

Essa visão desloca o foco da substância para o movimento, da matéria para a relação, indicando que o patrimônio não se define por sua rigidez, mas por sua potência de transformação.

Mais adiante, Andrade alerta que “estaríamos novamente preocupados com ser o oposto ao devir: com as substâncias, em vez de movimentos” (ANDRADE, 2023, p. 213), chamando atenção para o perigo de fixar sentidos e imobilizar dinâmicas culturais vivas dentro das lógicas institucionais dos museus. Essa crítica se conecta profundamente à questão do graffiti e da arte urbana, que também resistem a essa tendência de cristalização. Assim como o *obi* Iny, o graffiti existe no fluxo entre presença e apagamento, sendo parte de um processo contínuo de criação e recriação, e não apenas um produto final a ser preservado.

Nesse sentido, tanto o pensamento de Andrade quanto o das correntes da Museologia Social e do patrimônio vivo convergem ao defender uma Museologia centrada nas relações, nos afetos e nas experiências coletivas. O graffiti, ao ocupar o espaço urbano, torna-se um ato político e poético que desafia a rigidez das instituições e das fronteiras do que é considerado arte ou patrimônio. Ele expressa a potência do devir,

do efêmero e do relacional, elementos que, longe de diminuírem seu valor, o inserem no campo das memórias em movimento, onde o que importa não é apenas o objeto em si, mas os encontros, disputas e significados que ele convoca.

O debate sobre o graffiti, o patrimônio e as práticas museológicas se insere em uma discussão mais ampla sobre o modo como os objetos são fixados e interpretados dentro das instituições. Assim como Andrade propõe que:

> Lidar com essa dicotomia e assumir dimensões que antes eram colocadas de lado, como os inúmeros fatores implicados nos ‘‘objetos’’ que os deixam longe de uma posição neutra ou esvaziada, atravessa as teorias recentes e nos convida a repensar os museus e a sua relação com as populações que representam (2023, p. 215).

Desta forma, o ato de colecionar, descrito por Krzysztof Pomian (1984), também envolve um gesto de transformação simbólica: “Colecionar é, pois, produzir uma nova leitura para os artefatos, mantendo-os fora do círculo das atividades econômicas, em um espaço preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.” Nesse sentido, o colecionismo institui uma nova camada de significado sobre o objeto, deslocando-o de seu contexto original e reinscrevendo-o em um sistema de valores e representações.

Contudo, ao fazer isso, as instituições frequentemente correm o risco de tornar rígido o que é vivo, de reduzir o movimento como no caso da arte urbana, a uma imagem estática. É nesse ponto que o pensamento de Walter Benjamin oferece uma chave interpretativa importante ao afirmar que a arte deve servir como um meio de reflexão, como a possibilidade de “pensar-se a si mesmo como fenômeno” (BENJAMIN, 2011, p. 71). Assim, tanto o colecionismo quanto as práticas de musealização devem ser compreendidos não como meros atos de preservação, mas como atos interpretativos e políticos, que definem o que é lembrado e o que é esquecido.

Quando observamos o graffiti e os murais urbanos sob essa ótica, percebemos que eles operam como contra-coleções: práticas que recusam a rigidez do acervo e afirmam a vitalidade da memória em constante transformação. Eles desafiam o olhar institucional que busca fixar significados, pois existem em fluxo, em diálogo com o tempo, o espaço e as experiências coletivas. Assim como o *obi* Iny, o graffiti não é apenas matéria: é relação, gesto e presença, uma inscrição viva no tecido urbano que

se opõe à cristalização simbólica e reafirma o direito à visibilidade e à expressão nas paisagens da cidade.

Como afirmado pelo artista nascido em São Paulo, Binho Ribeiro: "Como não havia espaços em galerias para pessoas que eram excluídas, para uma sociedade esquecida e abandonada, começou a surgir uma cultura underground" (RIBEIRO, 2023, p. 16). Observa-se então que a falta de um espaço para crescimento de novas práticas artísticas gerou a criação de um grupo e estilo de vida diferenciados para que os praticantes pudessem se expressar livremente, sem julgamentos e com um pensamento em comum: o desejo de criação e troca de ideias. Assim, Binho contrasta a dificuldade de se inserir em espaços em instituições convencionais, como museus e galerias, e a rua como espaço disponível:

> Tudo aquilo começou a fazer um redemoinho, um furacão cultural que não era aprovado pela sociedade. As galerias não aceitavam aquele formato de arte, e ele só crescia, até que houve uma hora em que não tinha como barrar aquilo (BINHO, 2023, p. 23.).

Essa discussão encontra eco na crítica à Museologia tradicional, que historicamente atendeu apenas a uma parcela restrita da população. Essa limitação é apontada por Waldisa Rússio, durante o ciclo de debates “O Espaço do Deficiente na Sociedade”, realizado no SESC Carmo em novembro de 1981, quando afirmou:

> Temos que reconhecer que temos feito museu para uma determinada faixa social e uma faixa etária. Museus que eliminam um contingente grande, relativo à maioria dos economicamente deficientes. A Museologia tradicional marginalizou o público. Há toda uma população de idosos e de jovens privados dos equipamentos culturais no Brasil. O museu tem um altíssimo custo social, portanto, deveria ser um organismo atuante, mas até agora só se tem preocupado em preservar o patrimônio humanístico do homem. Mas preservar para quem, se não atinge a maioria? (RÚSSIO, 1981)

A reflexão de Rússio continua atual, pois demonstra que a função social dos museus vai muito além da simples preservação de acervos: trata-se de garantir o acesso e a participação efetiva de todos os públicos. Assim, ao problematizar as dimensões de acessibilidade, políticas, sociais e culturais, reforça-se a necessidade de compreender o museu como um espaço vivo, em constante diálogo com a comunidade. Afinal, como

destaca o Instituto Brasileiro de Museus, “o museu sem seu público não está completo” (IBRAM, 2021).

A discussão sobre quem decide o que é arte está profundamente vinculada às estruturas de poder e legitimidade que atravessam tanto o campo artístico quanto o museológico. Ao longo da história, instituições como museus, galerias e academias de arte atuaram como mediadoras e, muitas vezes, como delimitadoras do que é reconhecido como arte, estabelecendo fronteiras entre o que é considerado “legítimo” e o que é marginal, “culto” ou “popular”. Como aponta Clifford Geertz (1997), o valor artístico não é uma qualidade intrínseca do objeto, mas o resultado de um processo cultural e simbólico, moldado pelas relações sociais e pelos contextos em que ele é produzido e interpretado. Assim, compreender a arte exige reconhecer os sistemas de significação que a sustentam e as disputas que definem o que é digno de ser preservado ou exposto.

Canclini (2006) aprofunda essa reflexão ao afirmar que “o museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizam”. Entrar em um museu, portanto, não é apenas observar objetos, mas adentrar um sistema ritualizado que expressa e reafirma determinadas hierarquias culturais. Isso implica dizer que o museu não é neutro: ele é também um espaço de poder, onde se arbitra o que deve ser lembrado e o que será esquecido.

Nesse contexto, a Museologia contemporânea, especialmente a Museologia Social e crítica, assume o papel de mediadora de conflitos simbólicos, buscando tensionar essas fronteiras e abrir espaço para outras vozes, outras narrativas e outros modos de existir. Como lembra Waldisa (RÚSSIO, 1977, p. 59), a função social do museu deve ser ativa e transformadora, promovendo o encontro entre pessoas, memórias e territórios, e não apenas a contemplação de objetos isolados. A arte urbana, o graffiti e o pixo, por exemplo, desafiam justamente esses limites institucionais, questionando quem tem o direito de ocupar o espaço público e o de produzir significados sobre a cidade.

Assim, a Museologia pode e deve atuar como um campo de diálogo entre essas diferentes formas de expressão, aquelas legitimadas pelas instituições e aquelas que

emergem das margens. Ao reconhecer as manifestações populares e periféricas como formas legítimas de criação e memória, os museus se tornam lugares de escuta e de disputa simbólica, onde a arte é compreendida não como um fim, mas como um meio de construção coletiva de sentido e identidade.

Como é dito por Michel de Certeau, ‘‘Os historiadores devem ter consciência de que todas as pessoas, lugares e suas produções culturais enriquecem nossa experiência de viver’’, logo, ao estudarmos manifestações artísticas, encontramos com elas a sua bagagem. Em se tratando do graffiti, stencil, lambe-lambe, entre outros, estamos também lidando com novos conhecimentos que são distribuídos em locais públicos como as ruas e viadutos. Ao pensarmos nessas manifestações em um âmbito legislativo, podemos considerar a promulgação da Lei Federal nº 14.996/2024, que ”reconhece as expressões artísticas charge, caricatura, cartum, e grafite como manifestações da cultura brasileira” (L14996, 2024), representando um avanço ao estabelecer diretrizes para ações de “embelezamento urbano” e intervenções artísticas em espaços públicos, e reiterando a importância da arte como meio de revitalização e participação cidadã.

Em alguns contextos municipais houve progressos específicos, como no Rio de Janeiro, com o decreto Nº 38307 de 18 de fevereiro de 2014, no qual consta em seu artigo 4, a seguinte normativa:

> Fica autorizada a utilização dos seguintes espaços públicos como estímulo para a prática do graffiti e da Street Art: postes, colunas, muros cinzas (desde que não considerados patrimônio histórico), paredes cegas (sem portas, janelas ou outra abertura), pistas de skate e tapumes de obras.

E em seu artigo 6:

> Fica garantida a permanência das obras nos espaços descritos no Art. 4º pelo período de 2 (dois) anos desde que as intempéries do tempo, acidentes ou obras urbanas fundamentais não prejudiquem ou interfiram no aspecto do trabalho artístico.

Além disso, dia 27 de março foi formalizado o Dia do Graffiti no Calendário Oficial de Datas e Eventos da Cidade do Rio de Janeiro. Estas são políticas públicas criadas para

incentivar o respeito às artes de rua e aos seus artistas. Em 2023, o graffiti foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial da cidade do Rio de Janeiro, pela Câmara Municipal, demonstrando mais uma vez que políticas públicas podem atuar como instrumentos de proteção cultural e afirmação identitária.

Em Uberlândia, Minas Gerais, foi aprovada a Lei Nº 12.761, de 31 de junho de 2017, implementada a partir do ano seguinte, que “dispõe sobre a utilização de espaços da cidade para a arte do ‘graffiti’ e dá providências” (L12761, 2017). O projeto foi autorado pelo vereador Felipe Felps com o objetivo de:

> Reconhecer o grafite, enquanto arte de rua, como patrimônio cultural da cidade. Além disso, diferenciá-lo do que é ato de vandalismo contra as edificações públicas ou particulares, concedendo autorização para que os artistas possam trabalhar de forma oficial (FELPS, 2017).

Segundo esta lei, de forma similar ao decreto Nº 38307 artigo 4, temos espaços como muros, colunas, tapumes e postes disponíveis à prática do graffiti. Além disso, o próprio artista pode pedir permissão para os proprietários do local que ele deseja grafitar. Porém, não será permitido que sejam realizadas referências para marcas comerciais, ou conter conteúdo pornográfico ou de cunho preconceituoso. O seu Artigo 1 versa sobre o “Reconhecimento do graffiti como manifestação artística de valor cultural, sem conteúdo publicitário realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado” (L12761, 2017), trazendo à tona mais uma política pública que impõe respeito para tais manifestações. Já no Artigo 5:

> Fica garantida a proteção e a permanência das obras nos espaços autorizados pelo Município nos termos desta Lei pelo período de 2 (dois) anos, ressalvados os desgastes provenientes das intempéries do tempo, acidentes ou obras urbanas de interesse público (L12761, art. 5,2017)

O artista Tiago Dequete, conhecido como Dequete, nasceu em Belo Horizonte e é importante na cena do graffiti brasileiro, com seu personagem ‘‘Ogato’’. Graduado pela Escola Guignard/UEMG, também atua como arte-educador, desenvolvendo oficinas de experimentação criativa baseadas no graffiti e na cultura Hip Hop. Ao escutar sobre o novo projeto de lei, Dequete comentou que:

> Não estamos depredando. O grafite ou a pichação, que para nós são a mesma coisa, se tratam de intervenções artísticas no espaço público e a arte urbana é livre. Muitos desses jovens não têm acesso à informação do que é patrimônio tombado e o que não é. Se a Prefeitura entende isso, apoia e cria espaços para falar sobre o patrimônio público, empoderando essa juventude, e se a iniciativa privada também entender que tem papel importante nesse processo, Uberlândia tem tudo para entrar para o cenário nacional e internacional. Porque artistas nós temos, só falta oportunidade.

Apesar desses exemplos, na legislação brasileira a linha de distinção entre algo ilícito e uma prática realizada na rua continua tênue. Esse quadro legal e institucional encontra eco direto nos formulários coletados com artistas e integrantes da cena de arte urbana de Florianópolis, utilizada como corpus deste estudo. As respostas evidenciam uma cidade marcada por contradições: apesar de reconhecerem a existência de algumas ações positivas (como oficinas de graffiti em escolas, programas comunitários e a profissionalização de jovens artistas) a maior parte dos participantes aponta para uma realidade de repressão, falta de editais e perseguição policial.

Nos depoimentos, menciona-se a apreensão de materiais de trabalho, ausência de políticas culturais estruturadas e dificuldade de diálogo entre artistas e o Estado, revelando uma prática institucional que, segundo muitos, “oscila conforme os ventos políticos do momento” e reforça hierarquias simbólicas entre o que é considerado arte e o que é tratado como crime.

Outros participantes destacam que Florianópolis, embora contraditória, seria mais tolerante do que outros centros urbanos, lembrando que a repressão já foi mais intensa no passado e que a aceitação da arte urbana vem crescendo ao longo das décadas. Essas perspectivas, quando analisadas em conjunto, demonstram que a legislação, embora avance, ainda não é suficiente para resolver as tensões entre valorização cultural, controle estatal e liberdade de expressão artística. Mostram também que o debate sobre o direito à cidade, patrimônio contemporâneo e práticas de mediação cultural permanece central para compreender os desafios enfrentados por artistas urbanos, reforçando a necessidade de políticas públicas mais consistentes, participativas e alinhadas à realidade das ruas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa visou contribuir para o debate crítico e conceitual sobre arte de rua, tendo em foco a prática do graffiti em Florianópolis. Além disso, foram tecidos questionamentos acerca dos apagamentos simbólicos e das políticas públicas e de memória na cidade. Ao analisar o caso específico dos murais de Franklin Cascaes, Cruz e Sousa e Antonieta de Barros, bem como as dinâmicas mais amplas do graffiti e da *street art*, foram observadas as formas que tensões históricas, políticas e estéticas projetam no espaço urbano, moldando as disputas contemporâneas sobre o direito à cidade. Assim como estudos sobre território evidenciam camadas de silenciamento, esta investigação demonstrou que o campo da arte urbana também revela conflitos estruturantes relacionados a raça, classe, democracia cultural e modelos de gestão pública.

Nesse sentido, o debate aqui apresentado procurou trazer para o centro da análise a relação entre memória, poder e cidade, reconhecendo que a produção simbólica do espaço não é neutra, tampouco espontânea: ela está atravessada por hierarquias que determinam quais narrativas são legitimadas e quais podem ser apagadas. Tal perspectiva se mostrou essencial para compreender a persistência de práticas de censura e higienização urbana que, ao apagarem murais de forte relevância histórica e cultural, reforçam uma política de silenciamento que acompanha a formação socioespacial de Florianópolis. Entender a arte urbana como campo de disputa implica reconhecer que sua presença, assim como seu apagamento, revela muito sobre os modos como o poder público negocia, tensiona ou inviabiliza a pluralidade de memórias que integram a cidade.

Foram assim articuladas diferentes camadas metodológicas: análise visual e documental dos murais apagados; levantamento histórico sobre suas figuras homenageadas; levantamento normativo sobre políticas públicas, legislações e práticas de repressão; e, ainda, a coleta de dados junto àqueles que possuíam um interesse nas manifestações artísticas urbanas. As perspectivas coletadas indicam que para a maioria dos respondentes, a cidade ainda opera sob uma lógica de censura e controle da arte pública. Esses resultados deixam evidente que não é possível discutir a efemeridade da arte urbana de maneira dissociada dos processos políticos que a

cercam: sua condição transitória não justifica, e tampouco naturaliza, apagamentos deliberados inseridos em um projeto de cidade que privilegia determinadas presenças e suprime outras.

Da mesma forma, ficou claro que a arte urbana não se limita ao âmbito estético. Ela atua como dispositivo de memória, de identidade e de reivindicação simbólica. Assim, quando murais que homenageiam personalidades negras e populares são removidos, não se trata apenas da perda de uma obra, mas da interrupção de processos de reconhecimento coletivo. Esse aspecto se torna ainda mais evidente quando observamos que instituições museológicas, como o Museu Histórico de Santa Catarina, produziram materiais acessíveis para pessoas com baixa visão com o objetivo de mediar justamente o acesso aos murais de Antonieta de Barros e Cruz e Sousa. Esses materiais demonstram que as obras extrapolavam sua dimensão visual e já haviam sido incorporadas a políticas de acessibilidade, educação patrimonial e democratização cultural, o que reforça a gravidade de sua eliminação física.

A partir dessa relação entre arte urbana, políticas públicas e Museologia, concluiu-se que a cidade é um território vivo, onde disputas por memória e representação se atualizam constantemente. Todavia, a análise empreendida revela uma lacuna persistente: Florianópolis carece de políticas estruturadas de incentivo, proteção e diálogo com a arte de rua. A presença mais marcante é a da repressão, ainda que velada, marcada tanto pela ausência de regulamentações adequadas quanto por práticas de remoção arbitrária. Esses fatores evidenciam a necessidade urgente de políticas que compreendam a complexidade da arte urbana e reconheçam sua importância social, pedagógica e cultural.

Por fim, esta pesquisa indicou que pensar a arte urbana apenas como expressão estética é insuficiente. Ela é, sobretudo, um campo de disputa por narrativas, por pertencimento e por visibilidade. Do mesmo modo que estudos sobre territórios revelam dinâmicas de resistência frente a projetos de cidade excludentes, a análise dos murais apagados mostra que a arte urbana também atua como território simbólico de resistência, especialmente para grupos historicamente marginalizados. Assim, compreender os apagamentos realizados na cidade não significa apenas registrar perdas materiais, mas identificar como a memória é produzida, regulada e, por vezes, interrompida.

Esses resultados sugerem que, para avançarmos em políticas públicas realmente democráticas, é necessário incorporar a arte urbana como parte integral do patrimônio cultural da cidade, respeitando sua natureza dinâmica, sua diversidade de agentes e sua potência como ferramenta de memória. Implica, ainda, pensar acessibilidade e participação, princípios sintetizados no lema “nada sobre nós, sem nós”, como eixos essenciais para qualquer prática de gestão cultural comprometida com o pluralismo e com a justiça social.

Assim, concluímos que o apagamento dos murais em Florianópolis não é um evento isolado, mas um sintoma de estruturas mais amplas que regulam quem pode ocupar o espaço público e quais histórias podem ser contadas nele. Reconhecer isso é passo fundamental para construir cidades mais inclusivas, mais dialógicas e conscientes do valor político e humano das suas múltiplas memórias.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE ARTE. Grafite: tudo sobre esta arte. 21 de fevereiro de 2020. Disponível em: https://abra.com.br/artigos/grafite-tudo-sobre-esta-arte. Acesso em: 10 de abril de 2025.

ALEIXO. CAROLINE. Novas regras regulamentam e delimitam espaços para arte do grafite em Uberlândia. G1, 6 de agosto de 2017. Disponível em: https://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/noticia/novas-regras-regulamentam-e-delimitam-espacos-para-arte-do-grafite-em-uberlandia.ghtml. Acesso em: 15 de novembro de 2025.

ALIANÇA POR FLORIPA. Transforme esmolas em oportunidades. Florianópolis: ACIF / CDL / Conseg Centro, s.d. Disponível em: https://aliancaporfloripa.com.br/. Acesso em: 9 de novembro de 2025.

ALMEIDA. Gabriel Bueno. Política, subjetividade e arte urbana: o graffiti na cidade. 2013. 145 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106968?locale-attribute=en.

ALVES, Felipe. Bustos de Cruz e Sousa, José Boiteux e Victor Meirelles retornam à praça 15, em Florianópolis. ND mais. 21 de setembro de 2014. Disponível em: https://ndmais.com.br/noticias/bustos-de-cruz-e-sousa-jose-boiteux-e-victor-meirelles-retornam-a-praca-15-em-florianopolis/. Acesso em: 10 de abril de 2025.

ALVES. Maria Cristina S. de O. A importância da história oral como metodologia de pesquisa. Anais eletrônicos da IV Semana de História do Pontal. 2016. Disponível em: https://eventos.ufu.br/sites/eventos.ufu.br/files/documentos/mariacristinasantosdeoliveiraalves.pdf

AMARAL, G. G. do. (2024). Quem tem medo do grapixo? Estética, street art e as fronteiras com o campo ampliado. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, v. 2 n. 30, 144-161. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revsocio/article/view/261494.

ANDERSON, Graham. Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic. Leiden: Brill, 1976. ISBN 978-90-04-04735-8.

ART INSTITUTE CHICAGO. Moulin Rouge, La Goulue. Disponível em: https://www.artic.edu/artworks/82287/moulin-rouge-la-goulue. Acesso em: 28 de setembro de 2025.

ATOM. Ildefonso Juvenal (1894-1965). Disponível em: https://acervo.arquivopublico.sc.gov.br/index.php/ildefonso-juvenal-1894-1965-2. Acesso em: 17 de novembro de 2025.

BARRETO, Jéssica (2025). Graffiti e Museologia: diálogos entre memória e patrimônio - Entrevista com Jéssica Matos Barreto. Revista Divulga-CI. 1-6. Disponível em:

https://www.divulgaci.labci.online/wp-content/uploads/2025/08/Entrevista-Jessica-Matos-Barreto.pdf.

BARRETO, Jéssica Matos. Graffiti e Museologia: Diálogos entre memória e patrimônio. Orientadora: Rita de Cássia Maia da Silva. 2024. (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/42325

BARROS. S. A. P. de (2023). Para conhecer Antonieta de Barros: educadora, política e pioneira negra. Rev. Bras. Educ. 28. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbedu/a/9fLPFwCZvm7r79v9kYdzYxr/?format=html&lang=pt. Acesso em: 17 de novembro de 2025.

BEHR. Johan G. C. von; XAVIER. Gabriel G. C; GOMES. Renata de O. M. S. SÃO PAULO E A MARÉ CINZA: O APAGAMENTO DO GRAFITE URBANO COMO RECURSO DO DISCURSO AUTORITÁRIO. Revista Saridh. ISSN: 2674-6131 (v.4, n.2 - 2022). Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/RevSaridh/article/view/30001

BENGTSEN, Peter. Carelessness or curatorial chutzpah? On controversies surrounding street art in the museum. Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History, 84(4), 220–233, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1080/00233609.2015.1095797

BERNARDO. ANDRÉ. Por que Semana de Arte Moderna ainda é um marco da cultura 100 anos depois. BBC NEWS, 2022. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-60321269. Acesso em: 10 de novembro de 2025.

BERTAFNOLLI, Gissele B. L. Processos de construção de identidades regionais: cultura imaterial, identidade e desenvolvimento. Revista Perspectiva, Erechim. v. 39, n. 148, p. 47-54, dezembro 2015. Disponível em: https://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/148_532.pdf

BIBLIOTECA NACIONAL. Folha Acadêmica. Florianópolis, 11 de junho de 1929. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=887080&pasta=ano%20192&pesq=primeira%20edi%C3%A7%C3%A3o&pagfis=112. Acesso em: 18 de abril de 2025.

BIBLIOTECA NACIONAL. Folha Acadêmica. Florianópolis, 16 de outubro de 1929 Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=887080&pasta=ano%20192&pesq=maria%20da%20ilha&pagfis=24. Acesso em: 18 de abril de 2025.

BIENAL DE SÃO PAULO. Nem todo Viandante Anda Estradas Da Humanidade como Prática. São Paulo, 2025.

BLAUTH. Lurdi (2012). Arte, grafite e o espaço urbano. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3458/2479

BORGES, Elisa. O Centro Cívico e Recreativo José Boiteux e sua atuação em Florianópolis na década de 1920. Orientadora Drª. Luana Teixeira. 2019. 73f. TCC (Graduação) - Curso

de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/199561.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2004

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989

BRAGA, F. E. L. (2023). Arte Urbana, Arte Contemporânea. Revista ARS, n. 48. v. 21, 125-174. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ars/a/rPmBgN5VKMpDfkFT546sXZy/?format=pdf&lang=pt

BRUGGEEMANN, Ana. Arte Não Autorizada? Pichações e imprensa digital em Florianópolis na última década (2013-2020). Revista Santa Catarina em História, v. 15, n.1, 2021. Disponível em: https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/sceh/article/view/4830/5062.

CALABRE; Lia; Eula Cabral; Maurício Siqueira e Vivian Fonseca. (Org.). Memória das olimpíadas no Brasil: diálogos e olhares, 1.ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017, v. 1, p. 139-146.

CALDEIRA. Rodrigo A. INTERVENÇÕES URBANAS: A EXPRESSÃO DA ARTE DE RUA ATRAVÉS DA LINGUAGEM DO LAMBE- LAMBE E SUA RELAÇÃO COM DIREITOS HUMANOS NO CONTEXTO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO. Dissertação (Especialista em Direitos Humanos na América Latina) Orientadora: Prof.ª Dra. Lívia Santos de Souza. 2022. Disponível em: https://dspace.unila.edu.br/items/d01ca141-c1a3-4473-8fbe-cfda24567f14.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Grafite. Youtube, 28 de junho de 2017. 4min56s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FYrLJlShq4c. Acesso em: 10 de abril de 2025.

CANAL FUTURA. Antonieta de Barros - Canal da História. Youtube, 24 de janeiro de 2018. 11min31s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qSCo8tkPWkA. Acesso em: 30 de setembro de 2025.

CATÁLOGO DAS ARTES. Rodrigo Rizzo. Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Rodrigo%20Rizzo/. Acesso em: 10 de abril de 2025.

CDL FLORIANÓPOLIS. Primeira semana da Aliança por Floripa marca início das ações de zeladoria e transformação no Centro da cidade. Disponível em: https://www.cdlflorianopolis.org.br/postagem/noticias/primeira-semana-da-alianca-por-floripa-marca-inicio-das-acoes-de-zeladoria-e-transformacao-no-centro-da-cidade. Acesso em: 10 de novembro de 2025.

CEARÁ, A. de T.; DALGALARRONDO, P. Jovens pichadores: perfil psicossocial, identidade e motivação. 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pusp/a/99xnhGncDfY5wKxsn5R7CHk/?format=html&lang=pt

CIDADE OCUPADA. PICHAÇÃO é arte? - Cidade Ocupada (com Fred Melo Paiva). Youtube, 13 de abril de 2016. 26min56s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UsGrGN1x6mE. Acesso em: 21 de agosto de 2025.

COC. FIOCRUZ. “Não há preservação se não a social”, afirma Ulpiano Meneses em palestra na COC. Disponível em: https://coc.fiocruz.br/todas-as-noticias/qnao-ha-preservacao-se-nao-a-socialq-afirma-ulpiano-meneses-em-palesta-na-coc/. Acesso em: 15 de novembro de 2025.

CONTRA PAREDE DOC. Contra a Parede: o grafite e a pichação em Campo Grande-MS. Youtube, 26 de fevereiro de 2015. 51min5s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oTGoxcKFvHo. Acesso em: 21 de novembro de 2025.

CUTRIM, Adriana R (2021). O GRAFITE COMO MANIFESTAÇÃO DE ARTE DE RUA E O DIREITO DO AUTOR DA OBRA. Revista de Direito, Arte e Literatura. e-ISSN: 2525-9911| Encontro Virtual | v. 7| n. 1| p. 115–130| Jan/Jul.2021. Disponível em: https://indexlaw.org/index.php/revistadireitoarteliteratura/article/view/7846/pdf

DANIEL, Débora Mendes Bregue. Se essa rua fosse minha: espaço urbano e políticas públicas e percursos de artistas de rua em Florianópolis. 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense Niterói, 2013. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/229.

D’ELAQU, Kaio. Submundo da pixação (+ um rapel). Youtube, 18 de julho de 2025. 40min16s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CXA4wLvk6fM&t=1457s. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

Decreto nº 21.076, de 24 de fevereiro de 1932. Dispõe sobre o Código Eleitoral. Diário Oficial, Brasil, disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21076-24-fevereiro-1932-507583-publicacaooriginal-1-pe.html. Acesso em: 30 de novembro de 2025.

DE VARINE, Hugues. As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

DICIONÁRIO PRIBERAM. arte urbana. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/arte%20urbana. Acesso em: 10 de abril de 2025.

DUPRET, Leila. Subjetividade e arte de rua: 100% Graffit. 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pee/a/5qMSfVk7VGfRgfpjYbd7xBw/?lang=pt

EDITORA da UFSC. Franklin Cascaes: O fantástico na Ilha de Santa Catarina. 2015. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/187666

ELIAS, Alice. Nascimento de Cruz e Sousa. FFLCH. 24 de novembro de 2022. Disponível em: https://www.fflch.usp.br/41505. Acesso em: 10 de abril de 2025.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79991-graffiti. Acesso em: 14 de novembro de 2025. Verbete da Enciclopédia.

FIORIN, E. Florianópolis: debaixo da ponte, em cima do morro e no muro da rua: entre grafites e lugares à margem. Oculum Ensaios, v.18, e214807, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.24220/2318-0919v18e2021a4807

FLORIPA AMANHÃ. Mural Franklin Cascaes, no Centro, terá novos elementos e realidade aumentada. 4 de novembro de 2020. Disponível em: https://floripamanha.org/2020/11/mural-franklin-cascaes-no-centro-tera-novos-elementos-e-realidade-aumentada/. Acesso em: 30 de novembro de 2025

FLORIPA.COM. Homenagem a Cascaes é entregue e projeto de recuperação dos murais é concluído. Disponível em: https://floripa.com/a-cidade/cartao-postal/homenagem-a-cascaes-e-entregue-e-projeto-de-recuperacao-dos-murais-e-concluido/. Acesso em: 24 de outubro de 2025.

FLORIPA.COM. Quem foi Franklin Cascaes: novo mural em Florianópolis celebra seu legado. Disponível em: https://floripa.com/a-cidade/almanaque/quem-foi-franklin-cascaes-novo-mural-em-florianopolis-celebra-seu-legado/. Acesso em: 22 de outubro de 2025.

FOUCAULT, M. Vigiar e punir : nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2011.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 78.

FUNARI, Pedro Paulo A. et al. Romanas por elas mesmas. Cadernos Pagu, Campinas, n. 32, p. 1-20, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/119817/1/ppec_1855-2471-1-SM.pdf

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; CAVICCHIOLI, Marina Regis. A arte parietal romana e diversidade: revisão historiográfica, o estado da questão. Campinas, SP: Unicamp/IFCH, 2005. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/FUNARI,%20Pedro%20Paulo%20A.,%20CAVICCHIOLI,%20Marina%20Regis%20-%20IEHA.pdf

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. Lançamento do mural Cisne Negro em homenagem a Cruz e Sousa será no dia 11. 3 de julho de 2019. Disponível em: https://www.cultura.sc.gov.br/noticias/1421-noticias-museu-historico-de-sc/21897-lancamento-do-mural-cisne-negro-em-homenagem-a-cruz-e-sousa-sera-no-dia-11. Acesso em: 10 de abril de 2025.

G1 SANTA CATARINA. Grafite no Centro de Florianópolis faz homenagem a Franklin Cascaes. Disponível em: https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/grafite-no-centro-de-florianopolis-faz-homenagem-a-franklin-cascaes.ghtml. Acesso em: 21 de setembro de 2025.

G1 SANTA CATARINA. Morte de Franklin Cascaes completa 30 anos nesta sexta-feira. 15 de março de 2013. Disponível em: https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2013/03/morte-de-franklin-cascaes-completa-30-anos-nesta-sexta-feira.html. Acesso em: 10 de abril de 2025.

G1 SANTA CATARINA. Mural em homenagem à Antonieta de Barros é inaugurado no Centro de Florianópolis. 18 de agosto de 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2019/08/18/mural-em-homenagem-a-antonieta-de-barros-e-inaugurado-no-centro-de-florianopolis.ghtml. Acesso em: 10 de abril de 2025.

G1 SANTA CATARINA. Murais de Franklin Cascaes e Antonieta Barros são recriados em Florianópolis. 7 maio 2025. Disponível em: https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2025/05/07/murais-franklin-cascaes-antonieta-barros-recriados-florianopolis.ghtml. Acesso em: 26 de outubro de 2025.

GADOTTI, Fabio. Murais de Cascaes e Antonieta, no centro de Florianópolis, ganharão novos elementos visuais. Upiara net. 4 de maio de 2025. Disponível em: https://upiara.net/paineis-de-antonieta-de-barros-e-cascaes-estao-sendo-apagados-em-florianopolis/. Acesso em: 12 de novembro de 2025.

GADOTTI, Fabio. Painéis de Antonieta de Barros e Cascaes estão sendo apagados em Florianópolis. Upiara net. 29 de março de 2024. Disponível em: https://upiara.net/paineis-de-antonieta-de-barros-e-cascaes-estao-sendo-apagados-em-florianopolis/. Acesso em: 10 de abril de 2025.

GARRAFFONI, Renata Senna. Arte parietal de Pompéia: imagem e cotidiano no mundo romano. Domínios da Imagem, v. 1, n. 1, p. 149-161, 2007. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19263

GOMES. F. de S. Grafite como ato de resistência à sociedade de controle. Disponível em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2019/download/relatorios/CTCH/FIL/FIL-Felipe%20de%20Souza%20Gomes.pdf

GRAD, Guilherme Freitas. Arte pública e paisagem urbana de Florianópolis, SC, Brasil. 2007. 212 f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade) – Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/90354

HALL, Stuart. Introduction: Who needs ‘identity’?. In: HALL, Stuart; GAY, Paul du (Eds.). Questions of Cultural Identity. London: Sage Publications, 1996, p. 1-17.

HEYDE, Victor Moraes von der. Uma homenagem a Cruz e Sousa, o Maior Poeta Simbolista do Brasil!. Youtube, 16 de julho de 2020. 17min12s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f5cLkflnZSI. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

HISTÓRIA FEMININA. Antonieta de Barros, primeira parlamentar negra do Brasil e criadora do Dia do Professor!. Youtube, 3 de setembro de 2022. 16min29s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OjDMMkd9bJ0. Acesso em: 30 de setembro de 2025.

HOLLERAN, Claire. Graffiti was a powerful form of protest in ancient Rome – as Gladiator II shows. The Conversation. 25 de novembro de 2024. Disponível em: https://theconversation.com/graffiti-was-a-powerful-form-of-protest-in-ancient-rome-as-gladiator-ii-shows-244546. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

In: Barbara Szaniecki, Giuseppe Cocco e Izabela Pucu (Org.) Hélio Oiticica Para Além dos Mitos. 1. ed. Rio de Janeiro: CMAHO, 2016. v. 1. 329p . Disponível em: https://mariochagas.com/producoes-bibliograficas/artigosecapitulos/.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). História - Florianópolis (SC). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1824/. Acesso em: 10 de outubro de 2025.

IPHAN. Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Brasília: Departamento do Patrimônio Imaterial, 2012.

Jardim, E. (2022). Apontamentos sobre o modernismo. Estudos Avançados, 36(104), 7-16. Disponível em: https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.001

LITERAFRO. Cruz e Sousa. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/206-cruz-e-sousa. Acesso em: 16 de outubro de 2025.

LIZ. Pamella A. O HOMEM DAS BRUXAS: MEMÓRIAS E APROPRIAÇÕES DE FRANKLIN CASCAES. Orientador: Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça. 2016. (Mestrado em História) - Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/td/1972.pdf

MALDJIAN. MAYRA. Arte vazada. Folha de São Paulo, 21 de março de 2011. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm2103201115.htm. Acesso em: 24 de agosto de 2025.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti; VIDAL, Joseane Zimmermann (orgs.). História diversa: africanos e afrodescendentes na Ilha de Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MANIQUE, Áldrei Cristine Maier; MARTINS, Rafaela Michels. A ARTE URBANA E SEU VALOR CULTURAL: UM NOVO OLHAR PARA AS RUAS DE FLORIANÓPOLIS. 2023. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/245945?show=full.

MARIA, Elia Revista Pixo, v. 1 n. 1. Disponível em: https://issuu.com/elinamaria_/docs/revista_pixo/19. Acesso em: 10 de abril de 2025.

MBEMBE. Achille. Crítica da razão negra. Antígona, 2014.

MEDEIROS. André F. de; MELLO. Icaro; RIBEIRO. Juliana. Além das ruas: Histórias do graffiti. Itaú Cultural, 2023. 96p. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/af_publicacao_alem_das_ruas_19.04.

MEDEIROS, Mariana Schreiner de. Intervenções na encruzilhada: Museologia, memória e narrativas que sobrevivem. Orientadora: Luciana Silveira Cardoso. 2024. 54f. TCC (Graduação) - Curso de Museologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/264104.

MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA. Antonieta de Barros. Disponível em: https://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/biografia/68-antonieta_de_barros. Acesso em: 10 de abril de 2025.

MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA. Leônidas Coelho de Souza. Disponível em: https://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/biografia/605-Leonidas_Coelho_de_Souza. Acesso em: 20 de outubro de 2025.

MOTA. Marcus. MÚSICA GREGA ANTIGA EM PERFORMANCE: MODALIDADES E EXPERIMENTOS A PARTIR DO LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Classica, e-ISSN 2176-6436, v. 34, n. 1, p. 279-311, 2021. Disponível em: https://revista.classica.org.br/classica/article/view/955.

MUNHOZ. Nichollas B. Pichadores de Florianópolis: memória e relações de grupos em meio a metrópole contemporânea. Orientador Henrique Luiz Pereira Oliveira. 87f. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/131746?show=full.

ND MAIS. Murais de Antonieta de Barros e Franklin Cascaes são recriados no Centro de Florianópolis. 7 de julho de 2025. Disponível em: https://ndmais.com.br/cultura/murais-de-antonieta-de-barros-e-franklin-cascaes-sao-recriados-no-centro-de-florianopolis/. Acesso em: 10 de abril de 2025.

O GLOBO. Descoberta de pinturas pré-históricas na Indonésia muda noção sobre a origem da arte. 8 de outubro de 2014. Disponível em: https://oglobo.globo.com/saude/ciencia/descoberta-de-pinturas-pre-historicas-na-indonesia-muda-nocao-sobre-origem-da-arte-14185286. Acesso em: 10 de abril de 2025.

Oliveira, I. A. D. de, & Barreiros Caricati, G. (2023). Da rua para o museu: Considerações acerca da representação do grafite na cidade e de sua introdução no espaço do museu a partir da exposição Tec: Urbana. Revista Trama Interdisciplinar, 14(2), 60–80. Disponível em: https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/15690

Patrimônio Cultural Imaterial : para saber mais / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ; texto e revisão de, Natália Guerra Brayner.-- 3. ed.-- Brasília, DF : Iphan, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/cartilha_1__parasabermais_web.pdf

PAUTA, E. Pichação: Desabafo social ou problema social? Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/empauta/pichacao-desabafo-social-ou-problema-social/#:~:text=A%20primeira%20forma%20de%20picha%C3%A7%C3%A3o . Acesso em: 30 de agosto de 2025.

PEARSE, Roger. Introduction to Lucian. Disponível em: https://www.tertullian.org/rpearse/lucian/lucian_intro.htm. Acesso em: 23 de agosto de 2025.

PEREIRA. Alexandre B. Marcas de vida na paisagem de São Paulo: a "pixação" como epitáfio de uma cidade vandalizada. Revista de Estudios Sociales, n. 72, 2020. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81562955006

PEREIRA, Alexandre. Como o pixo tensiona a arte. Youtube, 6 de agosto de 2018. 6min54s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dF_xHi5qsKE. Acesso em: 21 de agosto de 2025.

PORTELLA. Isabel S. MUSEUS E ACESSIBILIDADE: UMA TEMÁTICA CONTEMPORÂNEA. Disponível em: https://www.redarte.org.br/wp-content/uploads/2020/05/Museus-e-acessibilidade.pdf

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Prefeitura de São Paulo anuncia novas medidas em assistência social. Disponível em: https://prefeitura.sp.gov.br/web/assistencia_social/w/noticias/227880. Acesso em: 15 de novembro de 2025.

PROULX. Raphaelle. Engole seco!. Youtube, 2 de agosto de 2017. 1h1min24s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N3Ct3VAksTs&t=527s. Acesso em: 2 de setembro de 2025.

RAMOS, C. M. A. Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. ANPAP, Florianópolis. p.1260-1269. setembro, 2007. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/127.pdf.

RASCKE, Karla Leandro (2017). Intelectuais Negros: escritos de Trajano Margarida em Florianópolis (1915-1946). VI Serem. Disponível em: http://docs.wixstatic.com/ugd/e3efb7_df1ac0a820684c1e8bebca3f87857d5c.pdf. Acesso em: 24 de outubro de 2025.

ROMÃO, J.. Antonieta de Barros: Professora, escritora, jornalista, primeira deputada catarinense e negra do Brasil. Florianópolis: Editora Cais, 2021.

ROMEIRO, Paulo; BRITO, Gisele. O programa Cidade Linda e a ideia de beleza da gestão João Doria. LABCIDADE. 16 de janeiro de 2017. Disponível em: https://www.labcidade.fau.usp.br/o-programa-cidade-linda-e-a-ideia-de-beleza-da-gestao-joao-doria/. Acesso em: 14 de setembro de 2025.

ROUX, MH Delavaud. Dança grega antiga e métrica: abordagem historiográfica. Dramaturgias, [S. l.], n. 15, p. 387–401, 2020. DOI: 10.26512/dramaturgias15.35762. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/35762. Acesso em: 23 nov. 2025.

SALLES, Kássia. Por que mural em homenagem ao poeta Cruz e Sousa em Florianópolis foi apagado. NSC Total. Florianópolis, 29 de agosto de 2024. Disponível em: https://www.nsctotal.com.br/noticias/por-que-mural-em-homenagem-ao-poeta-cruz-e-sousa-em-florianopolis-foi-apagado. Acesso em: 10 de abril de 2025.

SCHROEDER, Bárbara e OLIVEIRA, Gabriele. Morro da Mariquinha, em Florianópolis, abriga a maior galeria de arte urbana do Sul do Brasil. Cotidiano UFSC. Florianópolis, 16 de junho de 2023. Disponível em: https://cotidiano.sites.ufsc.br/morro-da-mariquinha-em-florianopolis-abriga-a-maior-galeria-de-arte-urbana-do-sul-do-brasil/. Acesso em: 10 de abril de 2025.

SCHPUN, Monica. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade). Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani. v. 2. Pisa/Roma. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, pp. 105-123. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbh/a/TyMttryfJ5XCfbHcp7tJVsN/?format=html&lang=pt.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE SANTA CATARINA. Museu Histórico de Santa Catarina – Cruz e Sousa. Disponível em: https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/mhsc/cruz-e-souza. Acesso em: 10 de abril de 2025.

SECRETARIA EXECUTIVA DE COMUNICAÇÃO. Prefeitura institui o programa “São Paulo Cidade Linda”. Disponível em: https://prefeitura.sp.gov.br/web/assistencia_social/w/noticias/227880. Acesso em: 20 de setembro de 2025.

SILVA, Beatriz C. SEMANA DE ARTE MODERNA. 2009. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/SEMANA%20DE%20ARTE%20MODERNA.pdf

SILVA, Hertha Tatiely. Cartazes lambe-lambe: apropriação e significação do/no espaço urbano. In: ANPAP (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Artes Plásticas), 2017. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S09/26encontro_____SILVA_Hertha_Tatiely.pdf

SILVA. Estevam. Cruz e Sousa, o gênio máximo do simbolismo brasileiro. OperaMundi. São Paulo, 19 de março de 2025. Disponível em: https://operamundi.uol.com.br/pensar-a-historia/cruz-e-sousa-o-genio-maximo-do-simbolismo-brasileiro/. Acesso em: 10 de abril de 2025.

SIMIS. Anita; NUSSBAUMER. Gisele; FERREIRA. Kennedy P. Políticas para as artes. Bahia, Editora EDUFBA, 2021. Disponível em: https://1library.org/document/qvv00kgq-politicas-culturais-para-as-artes.html

SOUZA, Diego de. Saiba por que o belo painel de Antonieta de Barros está sendo apagado em Florianópolis. ND mais. Florianópolis, 30 de março de 2024. Disponível em: https://ndmais.com.br/cultura/saiba-por-que-o-belo-painel-de-antonieta-de-barros-esta-sendo-apagado-em-florianopolis/. Acesso em: 10 de abril de 2025.

TERZIS, Antonios. A importância da cultura grega na construção dos vínculos. Estudos de Psicologia, 1997, Vol 14, nº 2, 81- 84. Disponível em: https://www.scielo.br/j/estpsi/a/FhrkNPpQVxkGCGFBshp9z5r/?format=pdf&lang=pt

The Works of Lucian of Samosata, Volume IV. tr. H. W. Fowler & F. G. Fowler. The Death of Peregrine. Oxford : Clarendon Press, 1905. Disponível em: https://www.sacred-texts.com/cla/luc/wl4/wl420.htm. Acesso em: 18 de novembro de 2025.

TREVISOL, Nicole. Poeta Cruz e Sousa entra em cena e recebe merecido reconhecimento em Florianópolis. Notícias da UFSC. 11 de julho de 2019. Disponível em: https://noticias.ufsc.br/2019/07/poeta-cruz-e-sousa-entra-em-cena-e-recebe-merecido-reconhecimento-em-florianópolis/. Acesso em: 10 de abril de 2025.

TURAJLIC, Adrijana. Reflection on Street Art Museums: A Contradictory Institutionalisation. ICOM. 30 de setembro de 2024. Disponível em: https://icom.museum/en/news/reflection-on-street-art-museums-a-contradictory-institutionalisation/. Acesso em: 24 de setembro de 2025.

UBERLÂNDIA (MG). Lei Ordinária n. 12.761, de 2017. Dispõe sobre a utilização de espaços da cidade para a arte do graffiti e dá providências. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/mg/u/uberlandia/lei-ordinaria/2017/1276/12761/lei-ordinaria-n-12761-2017-dispoe-sobre-a-utilizacao-de-espacos-da-cidade-para-a-arte-do-graffiti-e-da-providencias. Acesso em: 19 de outubro de 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Projeto Fritz Müller. Disponível em: https://projetofritzmuller.ufsc.br/fritz-muller/. Acesso em: 10 de abril de 2025.

WAINER, João e OLIVEIRA, Roberto. PIXO. Youtube, 16 de setembro de 2014. 1h1min51s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew&t=3513s. Acesso em: 10 de abril de 2025.

ZULIAN, Leticia Conte. Debates raciais em exposição: as curadorias museológicas a partir da perspectiva étnico racial. Florianópolis: 8 de setembro de 2024. 4min58s. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/259143. Acesso em: 14 de setembro de 2025.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Nome:

Idade:

Profissão:

Escolaridade:

1. Qual o seu local de origem?
2. Você já praticou, trabalhou ou estudou manifestações artísticas urbanas (como grafite, pixo, lambe-lambe, stencil, colagem, tatuagem etc.)? Se sim, quais e há quanto tempo?
3. Você costuma reparar nas manifestações de arte urbana espalhadas por Florianópolis? Se sim, em quais bairros ou locais da cidade elas chamam mais sua atenção e por que?
4. Você considera a arte de rua como uma forma de arte legítima? Por que?
5. As manifestações artísticas urbanas são, em sua opinião, uma forma de resistência política ou apenas expressão estética?
6. Qual a sua opinião sobre o apagamento de pixos e grafite? Ele é necessário para manter uma cidade limpa?
7. Em sua opinião, a sociedade valoriza mais o grafite do que o pixo? Por quê?
8. Já havia percebido a existência dos murais de Cruz e Souza, Antonieta de Barros e Franklin Cascaes espalhados por Florianópolis? Se sim, qual sua opinião sobre eles?
9. Como você enxerga o apoio municipal à arte urbana (projetos culturais ou educativos, por exemplo)? Há artistas que te inspiram em Florianópolis?
10. O que você pensa sobre a presença da arte de rua dentro de museus e galerias? Você acredita que no momento em que a arte de rua entra nas instituições, ela perde seu viés contestador?
11. Como você enxerga a relação entre a arte urbana e o patrimônio histórico da cidade?
12. Você acredita que Florianópolis possui políticas públicas que apoiam o meio da arte de rua ou a postura de repressão e censura ainda é a que prevalece?

APÊNDICE B – RESPOSTAS PARA A ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Qual o seu nome?	Qual a sua idade?	Qual a sua profissão?	Qual o seu gênero?	Qual o seu local de origem?	Você já praticou, trabalhou ou estudou manifestações artísticas urbanas (como graffiti , pixo, lambe-lambe, stencil, colagem, tatuagem etc.)? Se sim, quais e há quanto tempo?
Entrevistado A	47	Artista visual	M	Toulouse-França	Sou muralista há 14 anos
Entrevistado B	40	Artista plastico	Masculino	Rio grande do sul	Sim
Entrevistado C	24	Vendedor	Masculino	Recife	Sim estudo graffiti a mais de 15 anos e pratico a uns 7 anos com spray e adesivos
Entrevistado D	41	Artista	Masculino	Porto Alegre	Sim. Ha anos atrás Stencil e pixo
Entrevistado E	30	Artista visual	Masculino	Canoas RS	Sim. Meu forte é o graffiti mas já fiz de tudo um pouco , apenas pixação não faço mais , mas admiro muito!
Entrevistado F	30	Artista plástico, tatuador	Masculino	Caxias do Sul	Sim, pratico diversas modalidades de graffitti já tem uns 15 anos
Entrevistado G	39	Arquiteto, artistas gráfico e produtor cultural	Masculinosis	São Paulo	Sim, faço graffiti há 26 anos
Entrevistado H	37	Ilustrador	Masculino	Jaú/SP	Ja sim, eu faço algo que tem influência do graffiti, pinto perso e cenários, mas prefiro descrever como arte urbana. Iniciei a 10 anos
Entrevistado I	42	Servidor público	Masculino	Florianópolis	pratico graffiti desde 2013, já fiz mais, to fazendo menos.. mas nunca parei. Estudei graffiti na minha gradução em produção multimídia.
Entrevistado J	26	Artista Visual	Homem Cis	Osasco - SP	Sim, Pixo, Lambe, Stencil e Colagem - Acho que comecei com meus 14 anos.
Entrevistado K	37	Empresário	Masculino	Florianópolis	Sim. Há 20 anos atuo como artista urbano muralista. Nesse p desenvolvi diversas técnicas como : desenho, pintura técnica mista, intervenções urbanas: sticker, stencils, lambe lambe, escultura acabei mais conhecido pelo muralismo.

Você considera a arte de rua como uma forma de arte legítima? Por que?	As manifestaçõe s artísticas urbanas são, em sua opinião, uma forma de resistência política ou apenas expressão estética?	Qual a sua opinião sobre o apagamento de pixos e graffiti ? Ele é necessário para manter uma cidade limpa?	Em sua opinião, a sociedade valoriza mais o graffiti do que o pixo? Por quê?	Já havia percebido a existência dos murais de Cruz e Souza, Antonieta de Barros e Franklin Cascaes espalhados por Florianópolis? Se sim, qual sua opinião sobre eles?
Arte urbana, é contestação, ato político, mensagem de humanidade. É fundamental, pra entender o contexto social da cidade, do país.	Respondi na pergunta anterior. Acredito que é ato político radical.	Limpa do que? De pessoas? De conflitos? De contradições? Limpas ou gentrificadas?	Ambos são arte e interdependentes. O grafite ganhou grandes empenas e visibilidade e nisso, sempre há essa discussão, tentando separa- los. Não vejo como...	São cartões postais da cidade, que disputam o simbólico, o imaginário coletivo. Educam e alimentam a alma do povo.
Sim, de todas as formas e uma grande galeria tanto para como protesto ou intervenção artistica	Tanto política qnto social!	Uma cidade sem cores e artes é uma cidade morta!	Pela formar q e expressada, mas tanto pixo qnto grafite , tudo é arte, tudo começa no pixo no caderno qndo criança!	Sim, perfeito 8nckusive conheço os artistas q fizeram!
Sim, pois a arte em si é forma de se expressar. Colocamos isso pra fora pois tem a necessidade de ver visto de alguma forma pois acreditamos q pode mudar a sua visao e o seu pensamento sobre o lugar, sobre oq foi feito. Buscando por naturalidade nossa visibilidade que a sociedade ofusca e ve marginalizado	Expressao, estetica e resistência politica ao mesmo tempo. Graffiti tem esse poder de agradar e incomodar ao mesmo tempo. Fazer graffiti diz sobre como voce se posiona no mundo perante oq voce acredita da sua visao e insatisfação	Cidade limpa é cidade sem lixo. Visualmente falando se incomoda tanto, deveria ter mais meios de propagar a arte fortalecendo a cultura. Nao só a cultura de rua mas a cultura primitiva do ser humano de expressar com desenhos na	Sim e nao. O graffiti em si tambem é pixo por n precisar de autorizaçao, so que esteticamente diferente, mais colorido e elaborado oq pode agradar mais aos olhos. Porem nao entendem que o pixo reto original é algo legitimo e original do brasil,	Sim e super importante pra trazer conhecimento. Pessoas ficam mais curiosas e chamam a atencao pra saber de algo q se eles nunca tivessem visto, nunca saberiam

	politica. Incomodar aqueles que nos incomodam	parede.	caligrafica marginal tambem deveria ser valorizado.	
Não a diferença entre arte legítima e outras	Existem dos dois tipos	Depende do local	Parece que o senso comum, sim. Talvez por ser colorido	Sim. Gosto deles
Sim. Porque é uma expressão, é sentimento, é uma comunicação e uma linguagem	Sao resistência política sim , quando se é feita na rua sem autorização Mas tbm tem a parte estética, quando se contrata um artista para decorar sua empresa ou casa .	Não. Acho que oq suja a cidade é os lixos pelas ruas. Se for pra apagar pixação, então remove todos os fios de luz aparente, placas de comércio e outdoor que tbm poliu visualmente Andando pelo centro de Floripa é difícil achar uma lixeira , iluminação precária e nem vou falar do trasporte público, isso sim é um lixo. Tanta coisa precisando de suporte, não creio que apagar pixo vai limpar a cidade, eu sou suspeito a falar, mas um prédio pixado tem seu valor. Uma obs: "graffiti" se escreve com dois (F) e No final a letra (i) "Grafite" assim é de lápis ou lapiseira .😉	Porq é mais visto como arte. Porq é mais colorido, porq geralmente ninguém contrata pixação pra decorar sua empresa. Mas isso nunca vai e nem. Deve ser mudado. A pixação é feita pra agredir, pra impactar e pra ser agressiva. Nenhum pixador quer que a pixação seja autorizado ou bonita. Eu acho a pixação cativante e bonita, tem sua beleza. E outra coisa, o real Graffiti é sem autorização Se vc ve um graffiti autorizado ou pago, não é mais graffiti apenas um mural com as técnicas de graffiti. Isso precisa ser levado em consideração Pois a	Sim, tanto que já ajudei a pintar alguns murais pelo centro . Eu acho incrível e importante ter em nossas cidades. Esses muirais não são graffitis nenhum deles . Mas acho muito show e apoio! Eu participei da pintura na rua Felipe Smith Mural pintado no chão .

			palavra graffiti vende Mas ninguém sabe que o graffiti é a evolução da pixacão Porém com mais formas cores e volume.	
Com certeza, por que é, galerias do mundo inteiro consideram, o mundo considera, sempre existiu, inclusive os artistas normalmente consideram o ápice da expressão artística.	Podem envolver questões politicas sim também, podem ser uma experiência estética depende do intuito e pesquisa de cada artista, ambas abordagens são relevantes.	Cidade limpa ou cidade cinza? Apagar arte é apagar a cultura, mas os artistas estão ai, para fazer sempre novamente em cima..	Só no Brasil existe diferença entre essas palavras, pixo é uma cultura brasileira, extremament e valorizada no mundo a fora, e assim como o graffiti é feita de forma nao autorizada e ilegal, apenas no Brasil usam a palavra graffitti para se referir a murais autorizados, que muitas vezes nem expressam a essência do graffitti, todo grafiteiro de verdade ama pixação, separar as duas coisas é coisa de quem é de fora da cultura, quem nao pertence e quer colocar regras de forma leiga, para transformar em algo mais comercial. Lembrando que nao tem	Sim, muito legal, a importância e relevância que um mural dessas proporções tem é incrível, acho os trabalho muito bem executados por artistas talentosos e equipe de pintura também. Na minha opinião apenas gostaria de ver murais dessa proporção mais autorais, com mais a essência contemporânea dos artistas em si, e não necessariamente trabalhar esses mesmos temas e homenagens que sempre estão presentes em todos os eventos culturais da cidade.

			problema nenhum em fazer murais autorizados e comerciais, faz parte da cultura também, sao os frutos que são colhidos depois de muita entrega para a cultura graffitti, é a gratificação do artista.	
Sim, pois cria relação, identidade e significado com o espaço público. A arte serve para mobilizar afetos, não pre ser bonita.	Sempre política. A estética da apoio e cria identidade, mas a atitude é política e questiona a instituição da propriedade privada e a atuação do indivíduo no espaço coletivo.	Negativo. É um pagamento da história. A publicidade tem todo o espaço que quiser, mas as pessoas não podem criar sua identidade com o espaço. É notável que o pagamento é um preconceito e controle do discurso no ambiente urbano.	Sim, pois, no Brasil, existe um ódio de classe que faz distinção entre graffiti e pichação. Mas não existe tal divisão. A mídia se apropriou do nome "graffiti" para validar seu uso como propaganda e especulação imobiliária. Mas a partir do momento que se torna institucional, deixa de ser graffiti. O termo pichação só existe no Brasil e serve para diferenciar quem faz, não o que é feito.	Já sim. Inclusive, Cruz e Souza foi apagado. Acho legal, mas esse trabalho não é graffiti. Toda arte autorizada é mural, não graffiti. Graffiti é espontâneo e ilegal. Os murais servem para aumentar o preço dos imóveis e reduzir imposto predial no município. Não dialoga com a arte popular, mas é uma propaganda institucional.
Considero, pois a arte de rua causa sensações, questionamentos, e diversas outras reações nas pessoas que por ali transitam.	Depende. O Guarda-Chuva da arte urbana abrange diversos, estilos, modalidades e intenções.	Para manter a cidade limpa é necessário vassoura, lixo, agua e sabão. Porém se tratando de poluição	De uma forma equivocada sim, pois não conhecem a verdadeira essência do graffiti que surge de	Ja sim.A temática é importante culturalmente, e esteticamente é muito belo, o tamanho e proporção também impactam .

	As mensagens passadas podem sim ser apenas expressão estética, quanto resistência política ou até outro tipo de narrativa e recado como algo lúdico por exemplo.	visual nos ja somos atacados por propagandas, vejo os grafismos do pixo e graffiti como manifestação cultural.	forma ilegal. O graffiti surge a partir da pixação. O que a sociedade valoriza esta mais associada a trabalhos com uma certo padrão de estética que é considerado belo, ou então personagens carismáticos por exemplo.	
Totalmente, legítima porque é genuína (feita sem esperar nada), democrática, livre e tem impacto variado na subjetividade da população.	Tem espaço pra de um tudo, na rua, e todas terão sua verdade, sua caminhada de aprendizado e coragem pra. praticar e continuar. A cultura é viva e contraditória.	Limpa de quê? Pra quem? Eu sou bem desapegado da arte que pratico, é efêmero por característica, mas da uma dorzinha as vezes. E também tem uns que o resultado é meio feio e nunca é apagado. :)	Porque é mais fácil de entender, pega mais cultura geral que gosta de uma figuração do que já conhece.	São, lindos, feito por amigos que conseguiram financiamentos institucionais pra praticar uma arte lapidada na rua. Um nó no sistema, uma prática cheia de contradições, mas entendo que artistas precisam encher geladeiras... e elas foram muito assertivas nas representações pra cidade.
sim. é arte sem necessáriamente pedir licença para chegar. sem muitas vezes burocracia ou mérito, é a voz pura e emergente. principalmente das margens.	resistência política principalmente, eu particularmente não vejo tanta potencia no simples gesto estético.	acho que os ciclos devem existir. e dão continuidade as histórias que estão sendo contada. a arte reflete a vida, e o apagamento por vezes não é simbolico, é literar e isso reflete a região que estamos. quero dizer, as coisas acontecem por vezes pra	sim, por conta da cultura classista.	sim. amo muito, extremamnete importante para visibilizar grandes nomes fora do meio academico, tantas pessoas que são daqui e não sabem que são Valda Costa, Antonieta etc. chamo atenção principalmente para aquelas obras feitas por mãos negras, elas que me interessam e que acredito na potencia.

		evidenciar as problematicas que vivemos. nos restas continuar resistindo.		
Essa pergunta tem uma premissa tendenciosa. Quem define o que é arte legítima ou não? Foi a partir desse pensamento, que eu e outros artistas saímos pras ruas para desafiar esse status Quo. Quem define o que é arte sou eu e por vezes as pessoas que estão andando na rua e se deparam com a minha expressão. Mas para vc ou outra pessoa, a opinião é diferente. Pras instituições de arte, museus e etc, outra opinião. Todas as opinões são apenas grupos fechados que concordaram entre si sobre o que é arte legítima.	Essa Pergunta é tendenciosa na minha visão. Pois fica evidente que a expressão estética é diminuída (apenas) quando a resistência política não. Mas respondendo aos exemplos citados: nenhuma, nem outra. Na minha experiência a arte é muito mais ampla do que essa limitação binária. Pois a arte é feita por diferentes pessoas, em diferentes contextos, em diferentes sociedades, em diferentes épocas, em diferentes mídias, com diferentes propósitos. Entender arte é justamente buscar avaliar o máximo de contexto possível. Se vc está tentando entender arte com perguntas curtas, vc está longe da	Apagamento sempre existiu desde que a cultura urbana existe, não é algo novo, ou direcionado. Desde a origem do graffiti nos EUa até nas culturas de pixo e mais recentemente da arte urbana no brasil e outros países isso é parte constante. (obs: graffiti é uma coisa, arte urbana é outra). O apagamento acontece da mesma maneira que a pintura surge: por N motivos e em diferentes contextos. Uma dúvida: O termo Cidade limpa não ficou claro. Não entendi se vc se refere a lei cidade limpa de São Paulo ou a algum jargão comum sobre o tema. Mas tentando dar uma visão: eu sempre fiz arte urbana sabendo que	Nem um nem outro. Sociedade pouco ou não valoriza ambos: ex: o graffiti e o tagging nos EUA é considerado crime, assim como o pixo, graffiti e arte urbana no brasil. A lei define se é crime ou não, independente da intenção, técnica ou estética. A valorização quando ocorre, é pouco expressiva, focada em algum Indivíduo raro, e a nível de hype ou moda, acontece mais por méritos dos artistas e interventores urbanos, que levam suas criações para diferentes públicos e inovações visuais, do que pela sociedade em si. Valorização é fomentar, poiar, dar oportunidade s ao artista para ele ter	Sim fui criador e idealizador dos primeiros murais dessa tamanho no sul do brasil, na cidade de Florianópolis : painel Franklin em 2016 e Antonieta em 2020. (revitalizamos ambos agora em 2025 que haviam sido apagados por manutencao). E a partir desses dois projetos que iniciei, que abriram as portas dessa magnitude de mural para a cidade, foi possível outra equipe desenvolver o terceiro painel do Cruz s Souza. Então tive papel fundamental para se ter esse nível de arte urbana na região. Minha opinião é (como eu comentei nas perguntas anteriores), nunca houve apoio de fato nessa origem, apenas uma vontade e atitude inabalável de se criar uma arte acessível. E por causa desse espírito de ir contra tudo e todos que esses painéis foram realizados. Painel do Franklin teve pouco apoio público, e o da Antonieta teve zero apoio. O que mostra que o artista urbano de grandes murais é um agente de mudança social que precisa articular aprovações e recursos entre sociedade civil, iniciativa privada e poder público. No final do dia; planejar e destravar a burocracia dos painéis demorou mais de um ano, e quando conseguimos liberar tudo, pintar a parede de 32 metros de altura não demorou 10 dias. Por isso eu brinco que pintar é fácil, o difícil é o resto. E pra fechar: valeu a pena. Pois vi que a arte urbana pode chegar a patamares de fazer parte do imaginário coletivo. A sociedade se apropriou e se identificou com as obras, e virou um marco histórica na cidade. Pois utiliza a manifestação da pintura muralista para enaltecer mais do que personagens locais, mas conceitos universais e atemporais que essas personalidades defendiam em vida: educação e cultura acessível a todos.

	resposta. Se é que existe uma resposta de fato.	no momento que eu terminasse (e até durante o processo) a minha pintura (seja autorizada ou não) poderia ser apagada. E isso nunca me desmotivou ou impediu de continuar pintando. Inclusive acredito que o espírito da intervenção urbana é esse: fazer sem garantia de que vai durar. É mais pelo ato em si do que o fato de apagar ou não . Pq o apagamento é feito tb, e na maioria dos casos, pelo tempo, chuva, condição da parede e da tinta. Então ficar achando um culpado para o apagamento é um comportamento que não vejo nos grandes nomes da arte urbana, pixo e graffiti. Eu me incluo nessa categoria . Independente do motivo do apagamento, eu vou continuar pintando. Pq a arte urbana	recurso e espaço para criar, mas isso não acontece. Não digo isso em tom de reclamação: sem nem médicos e professores tem apoio social, imagina graffiti e pixo. A sociedade as vezes gosta de algumas artes urbana(quando lhe agrada), mas na maioria das vezes a sociedade no brasil tem coisas mais urgentes pra se preocupar.	

		não pede autorização ou garantia, ela simplesmente acontece.		

Como você enxerga o apoio municipal à arte urbana (projetos culturais ou educativos, por exemplo)? Há artistas que te inspiram em Florianópolis?	O que você pensa sobre a presença da arte de rua dentro de museus e galerias? Você acredita que no momento em que ela entra nas instituições, a arte perde seu viés contestador?	Como você enxerga a relação entre a arte urbana e o patrimônio histórico de Florianópolis?	Você acredita que Florianópolis possui políticas públicas que apoiam o meio da arte de rua ou a postura de repressão e censura ainda é a que prevalece?
Só veio a administração municipal usar a arte urbana como capital político. Não vejo valorização verdadeira, apenas oportunista. Todas as pessoas que fazem arte na cidade são referências para mim, sem hierarquia. Desde o malabares do sinal de trânsito.	Difícil responder de forma curta, mas eu não acho bom. Acho apropriação do grito das ruas, pra benefício particular de poucos.	Arte urbana é patrimônio histórico.	Cinicamente, vão pra onde o vento favorecer politicamente no momento.
O insentivo a cultura em Florianópolis é muito bom, artista Rizo, Sari , Barneiro...	Pelo contrário acredito q valoriza tanto o artista qnto a arte!	acredito q existe um respeito por estas manifestações na cidade, como a arte de Bruno barbi nas caixas de luz no centro	Acho bem flexível em alguns pontos claros, assim como em qualquer cidade alguns lugares mais conservadores e normal!
Existe um pouco de apoio e ao mesmo tempo muito repressao! Nao entendem a diferença e nao sabem sobre o movimento e o incentivo é pouco logo acabam caindo em armadilha de q os mesmo que sao chamado pra pintar grandes murais tambem sao repreendidos por pintar as vezes a mesma coisa em outro lugar. Rizo, vejam, wagz, santo, SNTO, kais, Grav tem grande influência pra mim	Acredito que faça parte da historia de cada um como ve a arte e como se ve nisso. Nunca deixara de ser contestador pq enquanto tiver pessoas fazendo na rua fazendo ainda vai ter indignação e representando outras pessoas	Uma coisa diferente da outra que podem andar justo em algumas ocasiões	Censura e represaao sempre vai prevalecer. Florianópolis em si parece bem hipocrita por apoiar um lado e repreender o outro q na maioria da vezes podem ser os mesmos artistas. Faltam um conhecimento. Mas so de existir alguns projetos de pintura como arte no morro da mariquinha isso ja ajuda a mostrar oq queremos
Não sei responder	Não sei, nunca pensei muito sobre. Mas acredito que nem toda arte desse tipo é contestadora, apesar de estar na	Não sei bem como se relacionam	Não tenho conhecimento dessa área

	rua		
Acho super importante esse apoio ou incentivo, poderia ter mais , mas já é um avanço grande para cultura local. Tenho muitas inspiração e amigos porem quem mais me inspira é bom cara que vc disse, Franklin Cascaes	Sim, porem ainda dá pra fazer um crítica política ou algo do tipo Mas no momento que entra na galeria perde a essência da rua. Não deixa de ser uma arte. Mas o suporte da arte de rua é a rua. Igual por um quadro de museu de baixo de um viaduto, vai perder o contexto e seu valor. Mas mesmo assim continua sendo uma arte . Acho importante a arte de rua conquistar esses espaço tbm pois nós artista de rua tbm precisamos nos sustentar e só pintando na rua não é o suficiente, precisamos expor e comercializar nossa arte.	Acho que não tenho uma opinião formada que ligue os dois, mas acho muito bonito e apoio a preservação desses lugares. Acho que nesse caso é juntar o passado com o futuro. Mas em muitos casos os patrimônios históricos são pixados, seria hipocrisia da minha parte falar que isso é errado, mas a pixação é isso, impactar e se comunicar, daí vai do telespectador ou do próprio proprietário interpretar .	Sim as políticas públicas apoiam de certa forma, mas poderia ser melhor . A opressão sempre vai ter, isso já é cultural de um estado de direita né kkkkk infelizmente.
Acho presente, acho valido, e como tudo na vida pode ser maior e melhor, existem dezenas de artistas que me inspiram aqui na cidade de Florianópolis.	Não, jamais, é valido sim, mas tem que ser de um artista que realmente entregou sua parte na rua e construiu sua historia na rua, fazendo graffitti e pixação, o que da nojo é ver artistas que não pertencem a cultura do gaffitti se apropriarem da estética (bombs, tags, pixos, pieces etc.) e aplicarem sem conhecimento em obras em museu ou projetos comerciais de forma incorreta, e levarem gratificação sobre isso e dinheiro e etc. enquanto	Coexistem, como em qualquer grande capital do mundo.	Possui sim, mais que muitos lugares que ja visitei, a repressão e censura tb existe, e vai continuar existindo, ninguém nem da cultura ta pedindo que seja legalizada a pixação ou o graffiti vandal, nunca foi sobre isso, a apropriação indevida, e a expertise para fazer sem ser preso, faz parte e carrega o peso na arte também e no manifesto, o que poderia melhorar é se o conhecimento sobre fosse mais estudado, de ambas as partes, tanto do estado, quanto dos artistas, para a cena toda da cidade ser melhor, artistas ocupando os lugares mais corretos e mais bem executados, e o poder publico lidando melhor também sabendo diferenciar o que é crime de fato do que nao é, e aplicar apenas o que a lei preve como punição, sem agressão ou se apropriar de instrumentos de trabalho de artista como se fossem armas, todas operações que tiveram sobre pixadores foram uma grande piada, onde foram autuados pessoas que nem eram tao presentes e relevantes na cena do vandalismo, de forma sensacionalista foram expostos como grandes criminosos, e na verdade tiveram materias de trabalho como

	outros artistas que pertecem a essa cultura não.		notebook, ipad, material de desenho apreendido, isso nunca fez resultado nenhum para o combate a limpeza da cidade.
Não existe apoio institucional ao graffiti em Florianópolis. Pelo contrário. Existe perseguição e criminalização. Lembrando que todo "graffiti" autorizado, não é graffiti. É mural.	Acho que não é prioridade da arte urbana, mas pode entrar. Deixa de ser arte urbana, mas carrega a linhagem e valores da rua. Pode até manter seu viez contestador, mas normalmente não é o que acontece.	Conflituosa. Que tipo de patrimônio preservamos? A história de escravidão e prédios que serviam a opressão? Graffiti também é patrimônio nacional.	Só repressão. Não há reconhecimento dos artistas. Fazem 4 anos que não tem um edital de cultura do município. Mas existe uma equipe policial dedicada a identificar, perseguir e punir artistas. Perseguição ao invés de incentivo é uma opção política da administração pública.
Vejo que existem alguns projetos na cidade, mas com financiamento privado. Sinto falta de apoio direto da prefeitura.	Ela ja foi. Pixadores brasileiros são cultuados na Europa por ex	No momento a arte urbana faz parte do cenário de Florianópolis, e isso fica para historia, apesar das artes serem efêmeras e com certeza não vão durar suficiente para novas gerações apreciarem.	A postura de repressão prevalece, a policia persegue os grafiteiros de essencia.
Meus amigos são minha maior inspiração. Wagner @Wagz é meu mestre, @elmofas é meu amigo de crew, @gugiecavalcante é um monumento de gente que tenho orgulho de conhecer. Tantos outros, vejam, Rizo, Bboy, CsC, Gume, uma pá de artistas incríveis. Acho que o apoio é muito pequeno, deveria ser ampliado aos montes.	Depende muito, uma exposição de Os gêmeos é uma exposição de graffiti. Há também uma liberdade do artista experimentar diferentes ferramentas, técnicas, plataformas e formas de expor o que produz... Da pra contestar em galeria e ser bem pilantrinha do capitalismo na rua... haha inclusive vem um monte de exemplos dos dois tipos.	Relação de conflito total... não há reconhecimento dos artistas urbanos como patrimônio do lugar, pelo menos não institucionalmente. Há que ocupar os espaços públicos, como tem feito o skate que também era uma cultura marginal, e gerar memória, reconhecimento e ai sim vir a ser algum patrimônio, eu acho.	Já foi mais liberal, hoje ta bem conservadora para a arte vandal. Institucionalmente tem acontecido algo de positivo. Tenho alguns amigos que conseguem ganhar bom dinheiro com arte mais ou menos livre e autoral. Mas as políticas públicas no geral são representadas por editais ou lei de incentivo, em que produtoras acabam conseguindo o financiamento e contratando os artistas (exemplo dos murais citados no formulário). Uma iniciativa interessante é o bairro educador que faz aulas nos contraturnos das escolas do município, e vários bairros tem oficinas de graffiti (dentre outras atividades) de maneira permanente pras crianças. No morro do Mocotó os adolescente já fundaram uma crew (equipe) e estão inclusive pintando fachadas de comércios no bairro e cobrando por isso. <3
enxergo quando forço a visão, a muito o que crescer ainda. mas existe e tem habitado a cidade nos ultimos anos. Gugie Calvacante é o nome.	acho complexo a pergunta, agora consigo dizer que acho democratico, uma forma de abrir as portas de instituiçoes que por muito tempo foram espaços	eles podem ser aliados, é preciso troca, uma nova légua de pesquisadores e artistas podem mudar as estruturas.	ainda é a que prevalece.

	silenciosamente exclusivos para brancos e ricos.		
Apoio quase nulo e precário. Floripa tem o potencial para ser referência na arte urbana mas falta visão dos gestores publicos. Vivenciei esse cenário por 2 décadas, e o município não tem interesse em expandir essas práticas. Em muitos casos joga contra, e isso independe de quem está no poder. Os projetos culturais que conseguem furar a barreira burocrática, é pq foi montada (método que eu criei no início) uma equipe forte, competente e dedicada. Ah e claro, dinheiro em caixa pra aguentar anos de trabalho sem remuneração. Há inúmeros artistas que me inspiram em Florianópolis. De todos os movimentos artísticos imagináveis. Bebemos de uma água especial por aqui: muita qualidade em uma cidade pequena, comparada aos grandes centros. Tenho orgulho de fazer parte dessa cultura tão marcante.	Primeiramente (como já falamos antes sobre como não generalizo o papel da arte) nem toda arte tem viés contestador ou nem toda arte contestadora perde sua força dentro da galeria. Ou seja, não acredito nessa abordagem de simplificar a arte. Tirando isso, penso que a arte urbana dentro dos museus e galerias é uma obra em espaço cultural. Então considero adequado. (com algumas ressalvas, que qualquer avaliador de arte faria.) * se a arte é de fato feita por artista do movimento urbano. ou feita por um artista plástico que pintou uma copia do o estilo urbano? Pq existe a obra feita por um artista urbano, e tem uma obra feita por um artista que gosta de utilizar o estilo urbano. Tudo bem. Não é nada importante mas resolvi destacar. Pq existem pessoas que não tem a vivência urbana, (arte urbana, graffiti e pixo são movimentos) ou seja, nunca pintaram na rua, e mesmo assim criam exibições de “graffiti” ou “arte urbana” ou “ streetart”, etc. E por	Não ficou claro aqui o objetivo da pergunta. Qual relação?	Apoio praticamente não tem (nem no município nem no estado de Sc) como citei antes, nós lutamos pelo apoio. E os apoios que existem são ainda difíceis de conseguir, mas vamos abrindo caminho. Mas Agora tb não entendo que a censura e repressão estão prevalecendo ou sequer já prevaleceu algum dia. Em 20 anos de arte urbana, nunca me ocorreu de ser mais censurado ou repreendido em floripa do que qualquer outro lugar do mundo. Inclusive digo que aqui é bem suave até, mais seguro (casos de ataques ou mortes a artista/ graffiteiro ou picador aqui são quase nulos, em outras regiões ocorrem dezenas toda semana). Não vejo a cidade se comportando pior do que qualquer cidade do mundo com relação a arte urbana. Vai fazer um graffiti/ pixo ilegal em Wynwood pra ver se a galera não te censura e repreende bem mais forte que aqui. Isso que Wynwood é um dos maiores centros de artes urbanas (autorizadas) do mundo. Mesmo em outros países que visitei e pintei (autorizado ou não) como Índia, Itália, Uruguay, França, Bulgária , Suécia, ao lado de artistas de diferentes gêneros e etnias. Em nenhum lugar vc é tratado diferente ou melhor do qualquer cidadão por estar fazendo arte urbana. Acredito que existe uma visão limitada das pessoas amantes da arte urbana que nunca avaliaram como esse movimento opera mundo a fora. Nem precisa viajar pra saber , só perguntar pra artista locais. Nunca foi e nunca será um mar de rosas para o artista urbano, mas tb não é um inferno. Faz parte do jogo ficar atento e respeitar a rua. considero nossa região até tranquila, comparada a outros centros urbanos. Denovo, esse tipo de percepção de repressão a maioria das vezes, parte do artista urbano/ graffiteiro ainda com uma carreira recente. Comecei a pintar em 2006 e a censura e repressão eram muito maiores, era a mesma repressão do skate. A galera antes de mim mesmo, dizia que era muito pior. Na minha época Era crime comprar spray ou andar com ele na mochila, coisa de vagabundo etc. o skate tb, hoje o skate tá nas olimpíadas. Repressão há 20 anos atrás Nem se compara com os dias atuais. Agora, pega um artista que começou a pouco tempo, e tomar a visão dele como base, vai gerar uma visão limitada do movimento de arte urbana. 10 anos de arte urbana ainda é pouco pra saber se a censura prevalece ou não. Esse movimento

	vezes tentando simular algo de que não são de fato. Nesses casos acho prejudicial pq toma o local de fala de um artista urbano de verdade que teria muito mais conceito e profundidade sobre o tema e poderia ocupar o espaço com mais propriedade para o público.		se iniciou há 40 anos em EUA, se espalhou pelo mundo e vem melhorando a sua aceitação com o tempo. Graças aos artistas que continuam mostrando pra que vieram.